

revija za film in televizijo

# 910

vol. 5  
(letnik XVII) 1980  
cena 70 din

910





**ustanovitelj in izdajatelj**  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije

**sofinancira**  
Kulturna skupnost Slovenije

**izdajateljski svet**  
Tone Frelj, Srečko Golob,  
Matjaž Klopčič,  
Vladimir Koch (predsednik),  
Anica Lapajne, Majda Lenič,  
Milan Lindič, Marjan Maher,  
Janez Marinšek, Zeljka Nardin,  
Božidar Okorn, Jože Osterman,  
Jurij Poje, Miro Polanko,  
Franček Rudolf,  
Sašo Schrott,  
Lenart Šetinc, Koni Steinbaher,  
Dušan Voglar, Vili Vuk,  
Boris Tkačik, Matjaž Zajec,  
Jože Žlender

**ureja uredniški odbor**  
Jože Dolmark  
Silvan Furlan  
Viktor Konjar  
Brane Kovič  
Sašo Schrott (odgovorni urednik)  
Cveta Stepančič (oblikovanje)  
Branko Šomen  
Zdenko Vrdlovec  
Matjaž Zajec (glavni urednik)

**stalni sodelavci**  
Bojan Kavčič  
Bogdan Lešnik  
Milenko Vakanjac  
Matjaž Škulj (fotodokumentacija)  
Majda Širca (sekretar uredništva)

**tisk**  
Tiskarna Ljubljana, Ljubljana

**naslov uredništva**  
Ulica talcev 6/II, 61000 Ljubljana  
telefon 317-645

**stiki s sodelavci in naročniki**  
vsak dan od 10. do 12. ure

cena posameznega izvoda  
(3 tiskarske pole) 40 din  
cena posameznega izvoda  
(dvojna številka) 70 din  
(za tujino 7 US dol)  
letna naročnina 380 din

**žiro račun:**  
50101-678-47478  
Zveza kulturnih organizacij Slovenije  
Kidričeva 5  
61000 Ljubljana

**nenaročenih rokopisov**  
**ne vračamo**

oproščeno prometnega davka  
po pristojnem mnenju Republiškega  
komiteja za kulturo in znanost,  
št. 4210-115/80, z dne 5. 3. 1980.

2	slovenski film '80	Za novo film zgradbo	Matjaž Zajec
4		odgovori filmskih delavcev na pismo revije EKTRAN	Marjan Ciglič, Matjaž Klopčič, Milan Ljubič, Marika Milkovič, Jože Pogačnik, Rajko Ranfl, Franček Rudolf
8		5 + 20	Vladimir Koch
10		Stališča sveta za kulturo pri predsedstvu RK SZDL o aktualnih problemih slovenske filmske proizvodnje	
14		Sporočilo o ukrepu družbenega varstva v Viba filmu	
15	intervju	Živojin Pavlovič	Branko Šomen, Matjaž Zajec
19	nova proizvodnja	Nasvidenje v naslednji vojni	
20		Avtentičnost, ki izziva	Viktor Konjar
21			Bojan Kavčič
22		Prisila in prosta volja	Dejan Đurković
27	TDF Celje '80	program, nagrade	
28	EKTRAN in TDF Celje	Mesto in vloga domačega kratkega in dokumentarnega filma v našem filmskem prostoru	
29		Uvodna beseda na posvetu	Sašo Schrott
31		Ustvarjalno vzdušje	Vladimir Koch
		Kratki film v jugoslovanskem filmskem programu	Božidar Okorn
32		Kratki in dokumentarni film	Franček Rudolf
33		Kratki in dokumentarni film kot način in možnost manipulacije zaradi eksistence	Matjaž Zajec
34		Težka pot do gledalcev	Jože Žlender
35	mali TDF Celje '80	V Celju nič novega	Tomi Gračanin
36	festivali	Mannheim '80	Mirjana Borčič
38		London '80	Jože Dolmark
40	eseji	Sigmund Freud	Bogdan Lešnik
41		Prispevek k ženskemu vprašanju	Bogdan Lešnik
44		K principu realnosti	Bogdan Lešnik
46		»Kramerjeva« ideologija	Darko Štrajn
47	teorija	»Roland Barthes, vi ne marate filma?«	Zdenko Vrdlovec
49		Tretji smisel	Roland Barthes
53		Dragi Antonioni . . .	Roland Barthes
55		Barthesov posnetek	J. A. Miller
57		Vesolje pogleda, zapis podobe	Matjaž Potrč
59	kritika	Ameriški gigolo	Bojan Kavčič
60		Kristus se je ustavil v Eboliju	Brane Kovič
		Dvosmerni asfalt	Jože Dolmark
61	televizija	Ščuke pa ni, ščuke pa ne	Bojan Kavčič
62	festivali	Auxerre, Cortina, Kranj '80	Tone Frelj
63	X. MUZA '80	Mednarodni filmski natečaj otrok in mladine	Mirjana Borčič
65	prireditve	17. republiški festival amaterskega filma	Majda Širca
66		Potovanje v zono	Viktor Konjar
68	zapisovanja	Filmsko ljubiteljstvo_Kinoklub Maribor	Božidar Kunstelj, Vili Klemenčič
70		Kdaj Inštitut?	Jože Gale
71		Kinoteka spominu Bena Zupančiča	Matjaž Klopčič
72		Programi ameriškega avantgardnega filma	sv
		Škucovi filmski večeri	
		Etnološki filmi na Filozofski fakulteti	
		Mojstri ekrana	
		Robert Bresson v Kinoteki	mš

na naslovni strani ovitka

poslojpe VIBA filma

na hrbtni strani ovitka

prizora iz filma Nasvidenje v naslednji vojni, režiserja Živojina Pavloviča



V zadnji številki letošnjega letnika revije je namenjena osrednja pozornost predvsem nekaterim aktualnim vprašanjem domače, slovenske kinematografije. Tako MATJAŽ ZAJEC komentira zadnje dogodke v zvezi s težavami, v katere je zašlo podjetje Viba film in s tem tudi vsa slovenska filmska proizvodnja, o čemer v anketi naše revije govori tudi vrsta slovenskih filmskih delavcev, na isto temo pa je zanimiv tudi prispevek VLADIMIRJA KOCHA. Poleg tega objavljamo tudi dokument, ki ga je v zvezi z domačo filmsko problematiko sprejel Svet za kulturo pri P RK SZDL Slovenije.

Kot vedno, ko gre za domačo filmsko noviteto tudi ob filmu ŽIVOJINA PAVLOVIČA Nasvidenje v naslednji vojni, objavljamo razgovor z režiserjem, kritiki o filmu pa sta prispevala VIKTOR KONJAR in BOJAN KAVČIČ, objavljamo pa tudi prevod tehtne ocene filma, ki ga je v beograjski reviji Književnost objavil DEJAN DJURKOVIČ.

V okviru letošnjega Tedna domačega filma v Celju je naša revija organizirala posvet o mestu in vlogi kratkometražnega in dokumentarnega filma. Poleg uvodnega referata SAŠA SCHROTTA objavljamo tudi prispevke nekaterih ostalih udeležencev posveta, ki so skušali z različnih aspektov osvetliti to perečo problematiko.

Teoretski del številke posvečamo ROLANDU BARTHESU. Poleg nekaterih originalnih BARTHESOVIH tekstov objavljamo še prispevka ZDENKA VRDLOVCA in MATJAŽA POTRČA.

Od prireditev velja naša pozornost devetemu tednu novega sovjetskega filma, ki je bil meseca novembra v Ljubljani in festivalom v Auxerre, Cortini, Kranju, Mannheimu in Londonu.

BOJAN KAVČIČ ocenjuje še televizijsko nadaljevanko Ščuke pa ni, ščuke pa ne. Zanimivi so tudi prispevki BOGDANA LEŠNIKA Prispevek k ženskemu vprašanju — razmišljanje ob filmu Superman, Sigmund Freud ob istoimenskem filmu in K principu realnosti, ter razmišljanje DARKA ŠTRAJNA Kramerjeva ideologija, ob filmu Kramer proti Kramerju.

Opozoriti velja tudi na predstavitev Kinokluba iz Maribora, ki naj bi bil prvi prispevek v seriji predstavitev najaktivnejših filmskih klubov v Sloveniji.

uredništvo

Our principal concern in the last issue of the magazine in 1980 is dedicated to some current problems of our native, Slovenian, cinematography. MATJAŽ ZAJEC thus comments upon latest events related to hard times of the producer Viba film and in turn of the whole Slovenian film production. These problems are reflected upon by some most prominent Slovenian film-workers in their answers to our inquiry; the same topic is pondered upon in an interesting article by VLADIMIR KOCH. We are also publishing a document passed by Slovenian Culture Council.

As usual, when confronting a new Slovenian film, See You Next War by ŽIVOJIN PAVLOVIČ is accompanied by an interview with the director, and reviewed by VIKTOR KONJAR and BOJAN KAVČIČ; besides, we are re-publishing a convincing critique by DEJAN DJURKOVIČ from Belgrad's Književnost.

Within this year's Week of Native Film a discussion was organized by our magazine about the place and role of short film and documentary. Apart from an introductory by SAŠO SCHROTT you will also find some such contributions to the discussion that try to bring to light various aspects of this accute topic.

Theory in this issue concerns ROLAND BARTHES. Translations of BARTHES are escorted by texts by ZDENKO VRDLOVEC and MATJAŽ POTRČ.

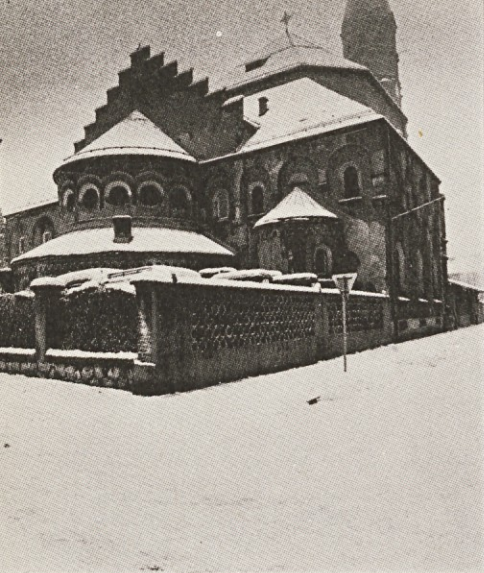
We paid attention to the ninth Week of New Soviet Film in Ljubljana and to festivals in Auxerre, Cortina, Kranj, Mannheim and London.

BOJAN KAVČIČ estimating a TV serial There's no Pike, Not Pike, BOGDAN LEŠNIK makes an interesting contribution with his essays A Contribution to the Question of Woman, Sigmund Freud and Towards the Reality Principle, and DARKO ŠTRAJN with his reflection of Kramer's Ideology — the reference is rather obvious.

A presentation of Cinema-club Maribor is supposed to be the first among a series of presentations of the most active film clubs in Slovenia.

editors





slovenski film '80

## Za novo filmsko zgradbo

Matjaž Zajec

**Slovenska filmska proizvodnja se je v drugi polovici letošnjega leta znašla v hudih, praktično glede na njeno dosedanjo organiziranost in strukturiranost, nepremagljivih težavah.**

**EKRAN objavlja poleg ankete s filmskimi delavci, ki so se odzvali našemu pozivu (k sodelovanju jih je bilo vabljenih več kot petdeset) ter razmišljanj Vladimírja Koča in Matjaža Zajca, še nekatere dokumente oziroma dejstva, ki morajo po našem mnenju vsekakor ostati zabeležena tudi trajneje.**

**O nadaljnem razpletanju usode slovenske filmske proizvodnje in kinematografije sploh bomo pisali in poročali sprti.**

**uredništvo**

Po tolikšnem pisanju in govorjenju o rešljivo nerešljivi problematiki domačega — slovenskega filma se piscu, gotovo pa tudi bralcu ali poslušalcu že zdi to popolnoma neplodno delo. Pa vendar, če slovenski film enačimo z njegovo institucijo Viba filmom, čemur bo tudi to pisanje oporekalo, potem glede na krizne okoliščine, velja znova govoriti o problematiki slovenskega filma. Tudi zaradi tega, ker smo njegovi ljubitelji, ki radi obiskujemo zatemnjene dvorane z bleščečim platnom, na katerem se v štiriindvajsetih sličicah utripanja v sekundi razkrivajo življenja in človeške usode na filmsko umetniški način. In kadar zaidemo v ta svet magične teme, v kateri življenje in svet lahko še posebej čudovito zažarita, potem si vsaj kdaj pa kdaj zaželimo, da bi na filmskem platnu videli tudi domači — slovenski film.

Letos se je slovenska filmska »diliika«, kar zadeva proizvodnjo, podrla. Filmske kamere so se ustavile, Viba je imela večmilijardno izgubo, za katero ta trenutek še nihče ne ve, kako bi jo utegnili poravnati. Vse to pa je povzročilo, da se je slovenska filmska proizvodnja, za, ne ve se kako dolgo, ustavila. Proizvodne neurejenosti so onemogočile vsakršno slovensko filmsko proizvodnjo, hkrati pa je škandaloznost situacije sprožila slovenskemu filmu nenaklonjeno javno mnenje, ki se sprašuje, kako je mogoče, da se je kaj takega zgodilo. Postopoma bomo našli vse najbolj pomembne odgovore na najrazličnejše »zakaje«. Pa skušajmo vsaj površinsko pobrsirati po okoliščinah in nepremišljenostih, ki so pripeljale Vibo film v finančni polom.

Predvsem je treba povedati, da se to slovenskemu filmu ni pripetilo prvič, saj se moramo spomniti likvidacije Triglav filma in Filmservisa, ki sta v začetku šestdesetih let zabredla v zelo podobne finančne težave. Takrat smo bili prepričani, da bo to za vse, ki se tako ali drugače s filmom ukvarjajo, dobra šola in da se zgodovina, ki je takrat izredno tragično udarila po slovenskem filmu, ne bo nikoli več ponovila, posebno, ker so se začeli urejati tudi mehanizmi družbene pomoči filmu in so obetali ob dobrem gospodarjenju kolikor toliko kontinuirano filmsko proizvodnjo in s tem socialno varnost svobodnih filmskih delavcev in njihove delovne organizacije Viba filma.

Spomnimo se, da je takrat Viba zaposlovala manj kot deset delavcev in je bilo zaposlovanje tudi pozneje, ko so prevzeli slovensko filmsko tehniko, v mejah razumnega, saj je bilo še sredi sedemdesetih let v Vibi zaposlenih manj kot petdeset delavcev — ustrezno obsegu proizvodnje, ki se je gibala med dvema do tremi celovečernimi filmi in nekaj nad deset kratkih filmov na leto. Zavedali so se, da je vsaka ekspanzija, ki nima materialne podlage tvegana, da so se sodelovanja s tujimi producenti izkazala za dvomljiv vir dodatnega dohodka, zavedali so se, da režija, oziroma višina režijskih stroškov delovne organizacije ne sme v nobenem primeru ogroziti načrtovanega obsega domače filmske ustvarjalnosti.

Kot največje breme je bila tedaj za Vibo »stara cerkev« s svojo prostornostjo, ki je zahtevala nenehno obnavljanje in kot posledica tega majhna izkoriščenost ateljeja. Že takrat bi veljalo razmisliti o investiciji v ustrezno, veliko poslovno zgradbo s primernim ateljejem, saj bi lahko velik del anuitet lahko plačevali iz denarja, ki so ga morali namenjati za vzdrževanje. Žal ni bilo takrat pravega poguma pri Vibi, morda pa tudi ne prave družbene pripravljenosti, da bi takšno investicijo podprla. Zaradi tega danes govorimo o sto in sto milijonih, ki so potrebni za vzdrževanje poslovnih prostorov in ateljeja, da človeka zaboli glava in se zaveda, da je tudi tukaj skrit velik del primanjkljaja.

No, filmi so vseeno nastajali, z njimi smo sebi in svetu pripovedovali o vsem, kar smo sami hoteli izvedeti, kar smo hoteli o sebi in našem življenju povedati svetu. V teh željah smo se skušali sporazumevati, začeli smo pri ljubiteljstvu slovenskega filma, nadaljevali pri družbeni potrebnosti in zahtevah, oboje pa smo skušali postaviti v okvir naše duhovne, ustvarjalne in materialne možnosti.

Toda Viba film se je počasi začel razvijati v pravcatega mastodonta, začelo je rasti število zaposlenih ob praktično samo inflacijsko povečevanih sredstvih za domačo filmsko proizvodnjo. Zaradi tega so začele rasti proizvodne cene domačega filma, vsako leto je bil načrtovani spored finančno težje izvedljiv. Niso bile redke misli, da bi najboljše in najmanj tvegano gospodarili, če bi čim



manj, po možnosti pa skoraj nič snemali in bi tako ostalo za Vibine režijske stroške na voljo več denarja, ki ga je filmu odmerjala Kulturna skupnost. Ni naključje, da so prav v tistem času zaprli dramaturški oddelek, ki naj bi načrtno skrbel za domači filmski spored in ga nadomestili z volonterskim programskim svetom, katerega predsednik je bil nekaj časa kar direktor Vibe.

Razumljivo je, pa čeprav je bil na obzorju projekt *Dražgoška bitka* in tesnejše sodelovanje s televizijo na področju bogatitve televizijskega sporeda, katerega izvršni producent je bila s sredstvi kulturne skupnosti Viba film, da je nestrpnost svobodnih filmskih delavcev in ustvarjalcev naraščala hkrati z vse večjo eksistencialno ogoženostjo. Svobodni filmski delavci so se vse bolj spreminjali v navadne mezdne delavce, odvisne od dobre volje podjetja. Podjetje, ki so ga sami ustanovili, se jim je odtujilo, saj v njem niso mogli uresničevati svojih samoupravljaljskih pravic, velikokrat pa še pravice do dela ne. Slovenska filmska ustvarjalnost je tako dobila v svojem podjetju mlinski kamen za vrat in porajalo se je vse več nesporazumov.

Ti spori so zajeli organizacijo Vibe, ki v svojih oddelkih ni mogla organizirano, koordinirano, strokovno, predvsem pa gospodarno zagotavljati filmske proizvodnje, nastajali pa so tudi na ravni kreativnosti in sestavljanja filmskega sporeda. Glede na položaj svobodnih filmskih delavcev je bilo popolnoma razumljivo, da je zmagovala podjetniška logika in so prevladovala podjetniške odločitve, ki so vsiljevale nerealne razvojne načrte in notranjo organizacijo, program, ki je bil vse bolj odveč, pa se je uresničeval z zastarelo filmsko tehniko. Snemalo se je malo, podjetje pa je hotelo živeti kot močna producentska hiša.

Zaradi takšnega odnosa se je začela nižati kakovostna raven domačih filmov, filmska proizvodnja kratkih filmov je obstala na stranskem tiru. Zaradi proizvodnih pogojev je bilo vse več besed o krizi slovenske filmske ustvarjalnosti, ki velikokrat ni bila deležna od producenta niti moralne podpore, če že s svojimi številno zasedenimi službami ni mogel poskrbeti za njen prodor v slovenski, jugoslovanski in svetovni filmski prostor. Odtod nenaklonjenost do domačih filmov, saj niso dobri, nimajo dovolj gledalcev, pa še na domačih in tujih filmskih prireditvah se slovenski filmi niso odrezali tako, da bi premagali domačo nenaklonjenost. Kriza ustanove slovenskega filma, ne vem sicer, zakaj je bilo treba tako odločno enačiti Vibo s slovenskim filmom, je večala krizo, v kateri se je znašla slovenska filmska ustvarjalnost.

Jasno nam mora biti potemtakem, da sedanja kriza Vibe ni posledica nekajletnih nepremišljenosti, temveč je nasledek vsaj desetletnega procesa, ki je potiskal Vebin voz po klancu navzdol in ga spravil v situacijo, ko bodo potrebni posebni družbeni ukrepi in družbeno varstvo. Res je morda, da je bilo v tem času velikokrat z vseh strani slišati, da filmske stvari ne teko v redu, da ne vodijo v pravo smer. Toda reševanje je bilo v glavnem prepuščeno delavcem Vibe in svobodnim filmskim delavcem, ki naj bi sami po samoupravni poti, kot komunisti, kot samoupravljalci aktivneje posegali v

preobrazbo Vibe. To se je izkazalo za nemogoče in z velikimi težavami se je Viba ob zunanji pomoči začela vsaj samoupravno spreminjati, še vedno pa ni bilo, morda zaradi nekoliko neposrečenih kadrovskih sprememb v vodstvu Vibe, njene poslovne preobrazbe in bolj načrtno proizvodne organiziranosti. Znova so sicer ustanovili dramaturški oddelek, vendar je bilo njegovo mesto v notranji organizaciji premalo povezano z drugimi deli Vibe. Zaradi tega ni sodeloval v vseh fazah nastajanja filma — od zamisli pa do končne izdelka. Zastarano okostenelost je bilo težko premagati. Vsem spremembam navkljub je bila Viba v enaki krizi, ki je bila predvsem kriza slabega producenta, ki si je zadnja leta sicer prizadeval povečevati število celovečernih in kratkih filmov, proizvajal pa jih je le v skrajno neurejenih razmerah. Ni bilo pravilno preračunanih stroškov, ni bilo kontrole porabe sredstev, ni bilo nikakršne skrbi za prodajo filmov. Spremembe so bile le površinske in niso segle v jedro Vibine problematike. Znova se je pokazalo, da ne gre za krizo ustvarjalnosti, temveč za krizo arhaične, mastodontske institucije, ki je zase porabila več kot pa za proizvodnjo filmov.

Da ne gre za krizo ustvarjalnosti, govori tudi filmski program, ki so ga v zadnjih dveh letih in pol ustvarili predvsem slovenski filmski ustvarjalci in filmski delavci. Posnetih je bilo sedem filmov, od Duletičeve *Drage moje Ize* pa do Godinovega *Splava Meduze*, ki se že ponaša s posebnim priznanjem festivala v Manheimu in s prodajo na nemško televizijsko tržišče za nekaj manj kot sto tisoč mark. V plejadi sedmih filmov je videti programsko naravnost slovenskega filmskega sporeda in v oceni njegove kakovosti si je bila jugoslovanska filmska kritika edina, da gre za resnično kakovostno poprečje in za profesionalno delo. Temu sicer niso pritrčila puljska priznanja, toda glede na to, da vemo za puljske kuhinje in ključce, to niti ni nič čudnega. In kaj zdaj, ko smo se zavedeli, da Viba kot taka ne more več zagotavljati normalne filmske proizvodnje in se bo treba odločiti, ali bomo reševali Vibo, ali se bomo raje odločili za reševanje slovenske filmske ustvarjalnosti? Mislim, da pri odgovori, ne more biti nobenega dvoma. Zaradi primanjkljaja, ki ga ima Viba, se slovenskemu filmu za leto ali dve ne moremo odpovedati. Zavedati se moramo namreč, da kamere pri Vibi že nekaj mesecev stojijo in da se Viba ne more v kratkem času izkoptati iz svojih težav ob še tako trdni družbeni pomoči, da bi lahko postala funkcionirajoč filmski producent. Ali naj toliko časa slovenska filmska ustvarjalnost stoji, ali naj še povečamo eksistencialno stisko slovenskih filmskih ustvarjalcev in delavcev? Posebno, ker vemo, da so pri Kulturni skupnosti Slovenije na voljo finančna sredstva za realizacijo vsaj dela letošnjega slovenskega filmskega sporeda. Da, sredstva stojijo, čakajo na možnost uporabe pri nastajanju domačih filmov in gotovo niso in ne bodo namenjena sanaciji Vibe.

Najbrž bo treba reševati problematiko po dveh vzporednih tirih hkrati. Po eni strani bodo nujni ukrepi v delovni organizaciji, v kateri se ob njenem nedelu (in zaradi njenega nedela) primanjkljaj samo

povečuje. Gre za normalne, ustaljene ukrepe, ki sledijo stečajni in prisilni upravi, ki naj reši, kar se še rešiti da. Drži pa eno, da bo treba filmsko tehniko ohraniti, saj jo je kupil slovenski film, odpovedati pa se bo treba tudi prevelikemu številu zaposlenih in ga omejiti na najmanj, prav tako je gotovo, da se bo treba »stari cerkvi« odreči. Pregledati bo treba Vibine zaloge v posnetih filmih in kaj se še da z njihovo prodajo doma, na televiziji in v tujini dobiti. Hkrati bo treba začeti snovati takšno filmsko delovno organizacijo, kakršno slovenski film potrebuje in zanjo zagotoviti najbolj ustrezne kadre.

Vsega tega seveda ni mogoče storiti čez noč, saj se je že izkazalo, da so hitre odločitve premalo premišljene, tokrat pa si ne moremo privoščiti prav nobenih spodsrljajev več. Če je bil prvi propad filmske baze pri Filmservisus tragedija, potem je sedanje stanje farsa, ker se je zgodovina prav po nepotrebnem ponovila, toda, kaj bomo rekli, če se bo kaj takega v prihodnosti znova zgodilo? Zatorej čaka na tem področju vse, ki se na Slovenskem ukvarjajo s filmom, trdo in strokovno delo ob zagnani družbeni pomoči pri iskanju najboljših rešitev.

Če že vemo, da se problematika slovenskega filmskega podjetja ne bo mogla urediti čez noč, pa nikakor ne smemo dovoliti, da bi zaradi tega stali že začeti projekti, scenariji, ki so že pripravljeni za snemanje, projekti, ki nastajajo za ljubljansko televizijo, pa tudi že nekaj časa stojijo in že s tem njihova produkcijska cena inflacijsko raste. V mislih imam predvsem *Dražgoše*, pri katerih je bilo napravljenih toliko povsem producentskih napak, da bi lahko ob tej temi napisali učbenik, česa filmski producent ne sme početi. Slovenska filmska proizvodnja, če za ustvarjalnost še vedno uporabljamo tudi v nastalih okoliščinah ta izraz, bo morala tako ali drugače čim manj moteno steči. Treba bo najti organizacijske oblike, denimo obliko producentne skupine, ki se lahko organizira pri Društvu slovenskih filmskih delavcev. Slovensko filmsko proizvodnjo bi spet lahko prevzelo katero izmed za proizvodnjo registriranih podjetij, na primer distribucijsko podjetje Vesna film ali kdo drugi, ki glede na našo zakonodajo lahko opravlja producentne funkcije. Naslednje vprašanje je, kakšna naj bo usoda projektov, ki so nastajali v sodelovanju s televizijo in je bila Viba njihov izvršni producent. Projekti so nedokončani in sredstva zanje so porabljena, porabila jih je Viba in kdo jih bo nadomestil, da ne bo še več škode.

Neodgovorno ravnanje Vibe je torej sprožilo vrsto problemov, ki jih bo treba začeti čimprej, strokovno in učinkovito reševati. Vse skupaj pa govori o tem, da so vsi, ki bi lahko in celo morali poseči vmes pravočasno, tisti trenutke, ki so se pokazale prve večje nepravilnosti, stali predolgo ob strani; kot gasilci so prišli na skoraj požgano področje slovenskega filma, zdaj pa se bodo morali iz gasilcev spremeniti v gradbenike, ki bodo morali na pogorišču postaviti novo stavbo, ki jo bomo znova lahko imenovali organizirana slovenska filmska ustvarjalnost.





31. 10. 1980

Spoštovani!

Vsem nam je znana nezavidljiva in v vseh ozirih težka situacija, v kateri se je znašla Viba film in z njim vsa slovenska filmska proizvodnja, še posebej pa filmski delavci, ki svoj poklic opravljajo samostojno.

Uredniški odbor naše revije se je odločil v naslednji številki, t. j. 9-10, letnik 1980, pripraviti anketo, v katero naj bi vsi, ki ste prizadeti in ne ravnodušni do usode slovenskega filma na približno eni do dveh tipkanih straneh osvetlili predvsem naslednja vprašanja:

- kako in zakaj je do takšnega stanja prišlo
- kako pristopiti k reševanju tega stanja
- še posebej kakšno naj bo mesto in vloga samostojnih filmskih delavcev v bodoči organiziranosti slovenske filmske proizvodnje.

Upamo, da se boste našemu vabilu odzvali, in sicer najkasneje do 10. novembra 1980.

Tovariški pozdrav!

Glavni urednik: Odgovorni urednik:  
Matjaž Zajec, l. r. Sašo Schrott, l. r.



Uredništvo  
revije za film in televizijo  
EKRAAN  
Ljubljana,  
Ulica talcev 6

Spoštovani!

Ob vaši anketi o trenutni situaciji v slovenski kinematografiji vam namesto odgovorov na zastavljena vprašanja posredujem zapis konkretne akcije, ki s svojega zornega kota osvetljuje to krizno stanje, mogoče pa bo v svoji evoluciji tudi pokazala pot k reorganizaciji slovenske filmske proizvodnje.

Tovariški pozdrav  
Marjan Ciglič

Obveščamo vas, da smo se dne 4. novembra 1980 sestali avtorji in filmski delavci, bodoči sodelavci pri realizaciji filmskega projekta »RAZSELJENA OSEBA«, ter ustanovili DELOVNO SKUPINO FILMA RAZSELJENA OSEBA.

Projekt »Razseljena oseba« po scenariju DRAGA JANČARJA in v režiji MARJANA CIGLIČA je bil sprejet v redni program VIBA filma za leto 1980 in potrjen na vseh samoupravnih telesih VIBA filma (Programski svet, Filmski svet) kot drugi film letošnjega programa, ki ga financira Kulturna skupnost Slovenije.

Elaborat po že opravljenih predpripravah, za katere je začasno vložila lastna sredstva VIBA sama, dokazuje, da je projekt razvit do faze, ko lahko vsak trenutek starta.

Zaradi znanih težav okrog nelikvidnosti VIBA filma v začetku poletja in nato tudi izkazane izgube in blokiranega žiro računa delovne organizacije pa je realizacija projekta zastala sredi zamaha.

Ker se filmski delavci zavedamo, da slovenski kulturni prostor z vso pravico zahteva kontinuiteto filmske produkcije, navkljub težavam osrednjega producenta VIBA film, in ker iz več znanih razlogov tudi mi sami zahtevamo to kontinuiteto filmske produkcije, smo se z ustanovitvijo DELOVNE SKUPINE FILMA RAZSELJENA OSEBA odločili poiskati formalne in praktične možnosti, da v času sanacije delovne organizacije VIBA film zapolnimo nastali delovni vakuum.

Z realizacijo filma bi obenem vendarle radi prispevali tudi k sanaciji VIBA filma, ki trenutno vegetira brez vsake produkcije, zato DELOVNA SKUPINA FILMA RAZSELJENA OSEBA predlaga naslednji način združevanja dela in sredstev ter samoupravne organiziranosti pri realizaciji filma »Razseljena oseba«:

● ker se v trenutni situaciji ne more zagotoviti namenskost računa in sredstev pri VIBA filmu, naj se sredstva pri Kulturni skupnosti Slovenije, namenjena za proizvodnjo programa slovenskega filma v letu 1980, v katerem je tudi potrjen projekt »Razseljena oseba«, nakažejo na namenski račun pri VESNA filmu za film »Razseljena oseba« v višini predlaganega predračuna,

● predlagamo, da prevzame producentske obveze VESNA film. (V primeru, da samoupravni organi VESNA film ne bi prevzeli rizika producenta pri projektu »Razseljena oseba«, je treba poiskati možnost nakazila na žiro račun Društva slovenskih filmskih delavcev, ali neke tretje institucije, oziroma konstituirati ekipo filma »Razseljena oseba« po zakonu o filmu kot samostojno DELOVNO SKUPNOST s statusom pravne osebe in svojim žiro računom.)

● predlagamo, da se sredstva, ki jih sicer namenja distributer VESNA film za eksploatacijo filma tudi stekajo na ta posebni račun kot producentski vložek,

● predlagamo, da se izključno uporablja baza in kapacitete VIBA film, ki naj sodeluje s svojo tehnično bazo in ostalimi uslugami vse do končne realizacije filma, oziroma vse do distribucije in eksploatacije,

● želimo, da ekipo sestavljajo samo člani Društva slovenskih filmskih delavcev.

● DELOVNA SKUPINA FILMA RAZSELJENA OSEBA je v odločanju o organizaciji izvedbe projekta samostojna in deluje v okviru sprejetega pravilnika oziroma samoupravnega dogovora.

● DELOVNA SKUPINA FILMA RAZSELJENA OSEBA se kot nosilec projekta obvezuje, da bo film izdelala po najboljših kreativnih močeh in v okviru snemalne knjige in predračuna, ki ga potrdi producent filma.

● dolžnosti in pravice, izhajajoče iz združevanja dela in sredstev, bomo opredelili v posebnem samoupravnem dogovoru, katerega podpisniki bodo vse zainteresirane strani: Kulturna skupnost Slovenije, VESNA film, VIBA film in DELOVNA SKUPINA FILMA RAZSELJENA OSEBA.

● DELOVNO SKUPINO FILMA RAZSELJENA OSEBA in njege interese v vseh vprašanih produkcije in samoupravne organiziranosti zastopa direktor filma Ljubo Struna, njegov namestnik pa je režiser filma Marjan Ciglič.

Zakaj in kako je do takšnega stanja prišlo?

Ne morem ločiti vprašanja stanja našega filma od splošnih koordinat stanja filmske kulture v Sloveniji v zadnjih letih. Eno je namreč najbrže povezano z drugim. Pri tem moram takoj povdariti, da nikakor ne pristajam na splošne ocene našega tiska, ki so posvečene jugoslovanskemu filmu. Le-te so prav gotovo do slovenske proizvodnje krivične, v spremljanju problematike siceršnje filmske kulture pa v glavnem lenobne, neosveščene: vtis imam, da veljajo tiste ocene, ki jih zagovarja večja naklada, tu pa smo prav gotovo med zadnjimi, najmanj upoštevanimi. V kolikor ne bi v tem primeru že lahko govorili tudi o tem, da smo priča posnemanju sistematičnega uveljavljanja tujih izkušenj, ki so načelo »lažnega dogodka« vtisnile kot osnovno pravilo, ki velja preko propagande tudi ocenjevanju in izzvanemu navdušenju. In v ti luči je »film« najbolj podkupljiva umetnost!

Zato vežem takoj vprašanje stanja slovenskega filma tudi na te koordinate, ki jih ustvarja trenutna ocena, ki v glavnem pogojuje vrednosti filma v javnosti in ki odločujoče vpliva na obisk. Pri produkciji, ki je bila predvsem večja in zahtevnejša kot druga leta, bi lahko zadolžitve in finančne prekoročitve, do neke mere razumel in zagovarjal. Ne morem pa doumeti, da se je lahko taista produkcija brezglavo zapletla v realizacije projektov leta 1980, kjer je bila odločujoča vloga slovenskega filmskega delavca tako brezupno pičla, zaradi tega tudi vprašanje kontinuitete dela in odgovornosti in discipline tako zanemarjeno. Novo vodstvo VIBE bi lahko to preprečevalo samo z večjim poznavanjem tehnologije delovnega procesa in če bi imelo občutek, da je nekakšno štafetno predajanje izkušenj v tako mladi umetnosti in — žal — tudi obrti nujno pri vprašanih kadrovske sprememb kakor tudi pri razreševanju produkcijske problematike.

Kar pa se tiče stanja splošne filmske kulture v našem trenutku, naj opozorim na to, da so filmi, ob katerih bi se o vprašanih filmske umetnosti morali pogovarjati, pri nas že tako slabo obiskovani, da ima distributer občutek, da jih mora predstavljati ljudem samo kot dela, ki jih nerodni distributer tudi izsiljujoče kupuje in kinodvorane obzirno predstavijo samo ob zadnji predstavi. To so filmi, kot je bil letošnji Hauffov NOŽ V GLAVI in Rosijev KRISTUS SE JE USTAVIL V EBOLJU, pa še sramežljivo, končno predstavljeni ČLOVEK IZ MARMORJA, medtem ko GRŠKE SMOKVICE doživljajo reprizo za reprizo.

V ti luči je naša družba popolnoma omdelna, nezahtevna in operetna. Pristaja v približni blaginji na polnesnice, s katerimi izgublja pregled nad svojo lastno vestjo, kar priča o izgubljanju vitalnosti, o izmikanju problematiki resničnega življenja, o velikem in nestrpnem apetitu, o neenako razvitem čutu odgovornosti, o norem razmetavanju moči in materiala, o skrajni brezobzirnosti, ki rojeva tudi žalostne rezultate, ki jih še tako z velikimi začetnicami apostrofirane bitke najbrže ne bodo reševale.

Zato je odgovor na vprašanje o reševanju tega stanja najbrž nemogoče poiskati samo v okviru nalog filmskih delavcev, repertoarja in kadrov. Splošne koordinate trenutne kulturne zavesti potrebujejo krepko regeneracijo in del teh nalog mora prav gotovo prevzeti tudi filmska umetnost pri nas, s svojo produkcijo in s splošnim filmskim repertoarjem. In seveda, da bi to lahko približno dosegli ali spremenili, moramo najprej poiskati vzroke, ki so zavest našega povprečnega človeka pripeljali v to grobo pljanost približne blaginje, ki nas opozarja na to, da smo z vsemi predznaki današnje osveščenosti najbrže precej na periferiji splošne amplitude sodobne omike.

Kakšno naj bo mesto in vloga samostojnih filmskih delavcev v bodoči organiziranosti slovenske filmske proizvodnje?

Društvo razpolaga z dvoštevničnim številom privzgojenih, spretnih in v večini primerov, zelo vestnih filmskih delavcev, ki so s svojim požrtvovalnim, pionirskim





delom postavili na noge ves slovenski film. S talentiranimi posamezniki in s skupnimi napori je ustvarilo vero v nujnost slovenske filmske proizvodnje, zato se upravičeno sprašuje ob kritični situaciji položaja naše proizvodnje, kje in kako bo potekal nadaljnji razvoj našega filma, kako se bodo naloge in izkušnje prenašale v mlajše rodove, če bo kontinuiteta proizvodnje okrnjena.

Vsekakor alarmantno stanje! Najbrže je veliko teh vprašanj prišlo nekolikanj pozno in je zaupanje Društva v vrsto domačih ukrepov in spoštljiv odnos do gostovanja mnogih filmskih delavcev iz sosednjih republik bilo preveč avtomatično, vsekakor bi vsaj za nekatera vprašanja, ki so povzročila obstoječo krizo, Društvo preko svojih članov v VIBI že zdavnaj lahko sprožilo izredni plenum in tako opozorilo — če že ne prepričilo — na odločitve, ki niso bile najbolj smotrne. Ob vsem tem se najbrže kaže pomanjkanje ključnega, navdušujočega vpliva, ki bi celotno članstvo pomikalo naprej v modrejše in bolj premišljeno delo, ki bi se preko pozornejših študijskih raziskav tudi skladneje premikalo s tistim, kar sodobni film zanima in pogojuje. In najbrže je za del tega zadolžen normalni priliv novih ljudi, ki bi morale te vrste obnavljati. V ti smeri je sicer vodstvo VIBE naredilo veliko, vprašanje pa je, če je bilo vse pravilno in če se ta preigravanja generacij in ustvarjalcev ne bi morala preverjati ob drugačnih pripravah, kot so jih imeli.

Prihodnost slovenskega filma je vezana na smotno, redno zagotovljeno proizvodnjo. Na dobro umetniško vodstvo in repertoarno politiko (ki pa bo še vedno odvisna od kvalitete scenaristike, ki je ne morete naročiti, predvideti) in na zavest, da se naša filmska kultura lahko tudi razvija samo v okvirih tistih načel, za katere bi lahko uporabili izraz »odgovornost do stroke«, kar pa seveda upošteva naravno rast v skladu z razvojem sodobne filmske oblikovne misli, ki naj bi se specifično vezala na vizijo naše nacionalne kulture, naše družbe. Če bodo člani Društva izpolnjevali s svojim delom in študijem vrsto teh nalog, potem bodo lahko uspešno sodelovali ali celo vodili vrsto odgovornosti pri naši filmski proizvodnji. Če pa bodo del teh obvez svoje filmske zavesti zanemarjali, potem je njihova samostojnost samo navidezna. »Samostojnost« neosveščenega človeka je prav tako izmišljena odlika kakor ta, da je vsak film kot tak že takoj sestavni del neke nacionalne umetnosti. V vsakem primeru je to stvar osebne odločitve, ki jo vodi zavest, osebna moč, pridnost in ne nazadnje občutek za harmonično vgrajevanje osebne misli in vizije v splošno podobo življenja, iz katerega izhajamo.

**Matjaž Klopčič**

#### Kako in zakaj je do takega stanja prišlo?

Zaradi nestrokovnega pristopa k bistvenim vprašanjem filmske proizvodnje in realizacije posameznih filmov, zaradi neodgovornega obnašanja do realizacije posameznih projektov, nespoštovanja sprejetih nalog in obveznosti ter neupoštevanja cele vrste stališč, sklepov in priporočil samoupravnih organov, zlasti, ko so bile odločitve povezane s finančnimi izdatki na eni ter višino zagotovljenih sredstev na drugi strani. Vzroke je treba iskati tudi v nerazčiščenih pristojnostih in kompetencah posameznikov, organov ali poslovnih partnerjev pri projektih, kjer več partnerjev združuje delo in sredstva pri realizaciji enega projekta. Lahko govorimo tudi o neskrupnosti, predvsem pa o neodgovornem obnašanju do družbenih sredstev. Kljub izredno zagatni situaciji, v kateri se je znašla Viba, mislim seveda na finančne težave, to pot ne moremo govoriti o pomanjkanju sredstev. Odkar obstaja slovenski film, ni filmska proizvodnja razpolagala v tako kratkem času s tako velikimi sredstvi — in se znašla v tako klavnem stanju.

#### Kako pristopiti k reševanju tega stanja?

Izhod je možen samo v združitvi vseh moči ter ohranitvi enotnosti. Slovenski film in televizija morata sodelovati še naprej. Morda se je začetek tega sodelovanja začel s prevelikim zalogajem za oba partnerja. Ne mislim apelirati na zmanjševanje sredstev in drobljenje na »zalogajčke«. Želim poudariti težnjo po osebni in kolektivni odgovornosti ter strokovnem delu, a tudi težnjo po jasni razdelitvi medsebojnih pristojnosti. Ne more eden samo diktirati, drugi pa odgovarjati! Slovenski film mora v našem kulturnem prostoru dobiti enako mesto kot ostale kulturne ustanove, npr. gledališča, filharmonija, in dr. Reševanje sedanjega stanja mora potekati v sodelovanju vseh tistih partnerjev, ki so do takega stanja pripeljali, mislim na institucije, ter vseh prizadetih in med seboj soodvisnih činiteljev, torej tudi tistih, ki za tako stanje niso krivi, ker so bili po sili razmer ali tudi po lastni volji postavljeni v status pasivnega opazovalca. Če se pogovarjamo o ustvarjalnosti, morajo sodelovati slovenski filmski ustvarjalci, če se pogovarjamo o programu, ne moremo sprejemati sklepov mimo distribucije in reproduktivne kinematografije ter ne nazadnje tudi televizije, ki je eden od uporabnikov našega programa. In če je beseda o pravnih aktih ter finančnih vprašanjih, morajo sodelovati strokovnjaki s tega področja. Ne zagovarjam tezo, da morajo vsi delati vse, temveč da morajo biti stališča in sugestije usklajene in v mejah sprejemljivega upoštewane. Marsikateri dober predlog je običal v predalu ne zato, ker je bil predlog nesprejemljiv, temveč ker je nekomu bil predlagatelj nesimpatičen.

*Kakšno naj bo mesto in vloga samostojnih filmskih delavcev v bodoči organiziranosti filmske proizvodnje?*

Iz vprašanja bi izključil besedo »samostojnih«. Vsak ustvarjalec je praviloma samostojen. Pojem »samostojen« v smislu »svobodnega poklica« sploh ni bistven. To je samo status, za katerega so se odločili posamezniki. Celotno tisto tako davno leto 1951, ko jih je neki neumni in za današnje čase že davno preživeli zvezni predpis pahnil v svobodni poklic, je že daleč v preteklosti in se ga novejša generacija niti ne spominjajo. Vloga in mesto filmskega delavca v filmski proizvodnji ne določa njegov status, temveč njegovo DELO! Z delom se brez statusa še da živeti, s statusom brez dela pa bolj težko.

Predlagal bi, da bi izhodišče za vključenost filmskih delavcev v bodočo organiziranost slovenske filmske proizvodnje temeljilo na programu. Nobena družba, tudi naša, ne daje filmskemu producentu sredstev zato, ker ima dobro administracijo, ker premore čiste in podmazane reflektorje in, ker ima nekaj sposobnih izdelovalcev kulis. Vedno in povsod se denar za film dobi na podlagi projekta. Včasih je to scenarij, včasih zgolj zamisel, včasih že cel elaborat, vsebinski, organizacijski, finančni, včasih pa, čeprav bolj poredkoma, pa sredstva dobijo tudi avtorji na svoje ime. Še nihče na svetu ni dal denarja producentu, ker ima pridne snažilke, delovne kurjače in vestne računovodje. Brez tega tudi ne gre, a to ni osnovno. Kolikor smo v tragičnem, smo tudi v prelomnem trenutku slovenskega filma. Imeli smo administrativni tip proizvodnje, imeli smo proizvodnjo, ki se je ravnila izključno po zahtevah in potrebah tehnične baze, obakrat pa so bili filmski ustvarjalci izven organizacijskih struktur. Tudi oblika filmske proizvodnje, v kateri so imeli glavno besedo filmski delavci (prvotna oblika Vibe) je le-tem dala vse pravice do odločanja, a v delovnem razmerju in socialni gotovosti je bila zgolj administracija, medtem ko so glavni ustvarjalci sicer odločali, a obenem bili v stalnih eksistenčnih skrbah za svoj jutri. V nekaterih prelomnih trenutkih smo reševali, kar je bilo nujno potrebno rešitve, enkrat tehnično bazo, drugič osnovne profile filmskih delavcev, ki so poklicno in biološko odmirali. Bazo smo nekoliko opremili, ne najbolje, a za silo, tu mislim na filmsko tehniko. Del filmskih poklicev je pomlajenih, del zadržanih pred odhodom drugam.

Na žalost, zadnji so sedaj na vrsti filmski ustvarjalci, ki nosijo glavni in pretežni del odgovornosti za film in so kot zadnji Mohikanci vztrajali v samostojnem poklicu. Organizacija filmske proizvodnje v nekaterih socialističnih državah, npr. Poljska, ter naš zakon o združenem delu dajejo dokaj sorodna izhodišča za



smiselno vključitev filmskih ustvarjalcev v bodočo organizacijsko shemo. Kljub očitkom, da ima Viba že sedaj preveč zaposlenih, bi zaposlil še preostale filmske delavce oz. ustvarjalce, seveda tiste, ki to hočejo. Odpraviti je potrebno sedanji sistem uravnalovke, uvesti plačilo po dejansko opravljenem delu, ne pa po prisotnosti v službi, ustvarjalcem, ki so nosilci proizvodnje, je treba zagotoviti socialno varnost in izključno minimalne osebne dohodke. Na podlagi vrednotenja opravljenega dela, temu smo nekoč rekli tarife za posamezne storitve, bi vsak sodelujoči v posamezni filmski ekipi za svoje delo prejel tudi nagrado. Pridni naj zaslužijo na mesec nekaj starih milijonov, zakaj pa ne, če si to z delom zaslužijo, leni naj imajo svojih petsto tisočakov za stanovanje, kruh in mleko. Če v enem letu tudi tega ne opravičijo z delom, dobijo delovno knjižico. Izhodiščna možnost je tako za vse enaka, plačilo pa dejansko izvira iz dela in njegove kvalitete. Morda se bo komu zdel ta predlog pregrešen? Ugovarjam: ali v Operi vsi člani ansambla enako nastopajo, enako pojejo in imajo isti dohodek? Ali v Filharmoniji ni izvajalcev, ki igrajo v skoraj vseh koncertih in ves čas koncerta in takih, ki v enem koncertu igrajo morda le kakih 5 minut? Tudi taki morajo biti!

Opera ima poleg primadon tudi zboriste in gledališče poleg zvezdnikov tudi epizodiste. Vsi sicer ne delajo enako in tudi plačani niso enako, pač odvisno od sposobnosti in opravljenih nalog, toda biti morajo. V kapitalizmu, kjer film temelji na profitu, je razumljivo, da je jedro proizvodne hiše v menežerski strukturi, v socializmu, kjer proizvodnja temelji na programu, pa je na neposrednih ustvarjalcih in tega se moramo zavedati. Odgovor se morda zdi po nepotrebnem preobširen? Ne! V iskanju rešitev in v protestih zoper stanje, ki smo mu priče, se že pojavljajo predlogi in rešitve, po katerih naj bi število zaposlenih na Vibi zmanjšali na minimum, potreben za administrativno in tehnično delovanje. Toda tehnika in administracija ne ustvarjata programa.

Filmski delavci pa naj bi še naprej ostali v svobodnem poklicu, nosili odgovornost za program in imeli več samoupravnih pravic pri odločanju in kreiranju programa. V trenutku, ko se večja število zaposlenih v izključno administrativno-tehnično-menežerski zasnovi Kulturnega doma »Ivan Cankar«, se slovenski filmski ustvarjalci ponovno sprašujejo, kako jutri naprej? Brez njih in mimo njih nikakor! Toda ne z njimi za čast in slavo. Če smo zagotovili delo in socialno varnost snažilkam in kurirjem, vratarjem in kurjačem, priznam, da tudi brez teh ne gre, moramo najti rešitve tudi za ustvarjalce: dolgoročne, perspektivne, odločilne...

**Milan Ljubič**

Odgovarjam na vaša tri vprašanja:

*Kako in zakaj je do takega stanja prišlo*

Teorija našega samoupravljanja je eno, praksa pa drugo. In kakor je devalvirал naš dinar, tako je »devalvirala« tudi morala ljudi, ki bi si to smeli najmanj dovoliti —

mislimi na vodilne in vodstvene kadre. To pa je tudi vse. Zaradi tega ni jari kači ne konca ne kraja.

*Kako pristopiti k reševanju tega stanja*  
Radikalno bi bilo treba odpraviti vse »nepravilnosti«, ki so se dogajale in poklicati na dejansko odgovornost vse tovariše(ice), ki so Vibo pripeljali do takega razsula. Tu mislim tudi na tovariše politike, ki so si posebni družbeni pomen filma razlagali marsikdaj po svoje in zavzeto »samoupravljali«, tako kadrovske kot finančne. Plače so imeli zagotovljene tako včeraj, kot danes. Resno pa dvomim o čem tako radikalnem, kjer bi bilo treba najbrž seči v sam vrh piramide, star ljudski pregovor pa pravi: vrana vrani oči ne izkljuje.

*Še posebej kakšno naj bo mesto in vloga samostojnih filmskih delavcev v bodoči organiziranosti slovenske filmske proizvodnje*

Oprostite, toda vaše vprašanje ne morem smatrati za resno. Samo dokazuje, kako zelo je bilo samostojnim filmskim delavcem — neposrednim proizvajalcem, samoupravljanje odtujeno. In najbrž se še vedno ni nihče spomnil, da je le-to predvsem njihova pravica in dolžnost.

**Marika Milkovič-Bilanovič**

Od vaše ankete si, na žalost, ne obetam prav nič. Pa ne zato, ker ste tako pisanje v vaši reviji zastavili nekoliko pozno. Društvo slovenskih filmskih delavcev je na neurejene razmere v Viba filmu opozarjalo, sklicevalo plenuma, pisalo peticije in elaborate, pa vendar vse kaže, da naše skušnje, pobude in predlogi ne ganejo tistih, ki imajo v rokah platno in škarje. Ne bi rad pretiraval, pa vendar je eden od razlogov Vibine neuspešnosti prav gotovo njena zavestna odtujenost od avtorjev, ki so srce vsake filmske proizvodnje.

Ko se je v zadnjih letih preko vseh pravih potreb širil upravni aparat delovne organizacije, je kot paradoks vse bolj usihalo število naših delegatov v samoupravnih organih. Neposredni proizvajalci smo tako, v skladu s togimi zakonskimi predpisi, izgubili skoraj sleherni možnost, da bi bistveno vplivali na nerazumno Vibino politiko. Poskusi Društva, da bi se medsebojno zavezali s samoupravnim sporazumom, pa naše pismene in ustne pripombe na vsiljeni, enostransko prikopjeni pravilnik dramaturškega oddelka, so ostali brez odziva. Filmski avtorji so postali ta čas najemniki programa. Namesto njih se je s filmi posledaj identificiral vodja umetniškega programa. Omalovaževanje slehernega minulega dela in nekritično povzdigovanje zdajšnjih uspehov, sta polarizirala peščico odbranih najemnikov, ki delajo od ostalih filmskih avtorjev, ki se trudijo preživeti.

Umetno je bil sprožen generacijski problem. Ustvarja netovariško vzdušje med ljudmi svobodnega poklica, hkrati pa daje še večje možnosti za neovirano manipuliranje z avtorji.

Dokler bo Viba gospodarska organizacija in ne proračunska ustanova, mora ravnati tudi po zakonitostih trga. Ne more gospodariti preko svojih možnosti. Naša družba ne daje za redni filmski program v primerjavi z nekaterimi drugimi, institucionaliziranimi kulturnimi dejavnostmi

posebno velikih sredstev. Daje, kakršne v tem trenutku zmore in s tem je potrebno računati.

S preudarnjšim in usklajenim delom vseh strokovnih služb v delovni organizaciji bi bilo mogoče bolj gospodariti, izkoristiti celotno ustvarjalno zaledje svobodnih filmskih delavcev in s cenejšimi filmi, umetniško nič manj zahtevnimi, najti izgubljeni stik z gledalci. Zdajšnje programiranje mimo objektivnih možnosti je seveda nerեսno. Nепrestano se govori o nizkoprorračunskih projektih, dokler niso verificirani od Kulturne skupnosti, pozneje pa filmi presegajo proračune tudi po trikrat. Gre za neznanje ali špekulacijo? Ali strokovne službe ne znajo oceniti scenarijev, jih finančno in količinsko ovrednotiti, so nepismeni pri branju tehničnih snemalnih knjig? Za številne posnetke, ki jih pozneje zaradi prevelike dolžine ni v filmih, se trošijo enormne količine dragocenega filmskega traku.

Društvo slovenskih filmskih delavcev je pripravilo predlog za samoupravno reorganizacijo Viba filma, v kateri bi bili avtorji nosilci programa. Pustite pevcu peti, je rekel pesnik in zakonodajec je dodal, da je to njegova ustavna pravica do dela.

Občasni sopotniki v kulturi so si kdajpkdaj izbirali Vibo za svojo avanturo. Kot z obcestno vlačugo so z njo na hitro opravili za podrtim cerkvenim plotom, potem pa so se z nepotešenimi umetniškimi ambicijami, blatnih čevljev, napatili dalje. V druge, manj razburljive, samoupravne kolovoze.

**Jože Pogačnik**

Spoštovani, odgovarjam na vašo anketo, čeprav je bilo precej tega že povedanega na zadnjih plenutih DSFD.

*Ad 1.*

*Osnovni vzroki za sedanje stanje slovenske filmske proizvodnje:*

- zaradi nepoštovanja osnovnih načel samoupravnega sistema, svobodne menjave dela in dohodkovnih odnosov so interesne težnje tekle po dveh tirih: pri Vibi so sredstva, ki jih družba preko KSS namenja filmski proizvodnji, označevali z uspalvalnim pojmom »dotacija«. Samo tako si je mogoče razlagati nepojmljivo negospodaren odnos do teh sredstev. Po drugi strani (prek skromne udeležbe delegatov DSFD in posamično) so prihajale težnje filmskih delavcev, ki so udarjale ob zid ignorance, neprofesionalnosti in nemalokrat tudi osebnih razprtij.

- svoje je končno (žal) opravil tudi najemniško-mezdni odnos Vibe do samostojnih filmskih delavcev, predvsem nosilcev projektov, ki so v zadnjem času povsem izključeni iz odločanja in načrtovanja proizvodnje, distribucije in eksploatacije svojega dela. (Berite pogodbe!)

- zaradi zgoraj omenjenega pojmovanja se je pri Vibi zakoreninilo kuloarsko načelo: »Manj kot bomo snemali, manj bo izgube!« Imeli so prav — ob takšni miselnosti!

*Ad 2. in 3.*

Treba je ustvariti normalne pogoje za skupno kreativno delo na vseh nivojih in v vseh fazah filmske proizvodnje. (Že dolgo uporabljamo pojma »Viba« in »mi«



**slovenski film '80**

filmski delavci« kot dvoje ločenih, sprtih in k različnim ciljem težečih taborov.)

● DSFD mora postati ob družbeni pomoči iniciator in nosilec vsega ustvarjalnega potenciala, ki naj vključuje kolektivno odgovornost ne samo kot frazo na papirju.

● sprijazniti se bo treba, da mora biti načrtovanje prilagojeno najprej finančnim možnostim, in šele potem željam, potrebam in »kreativnemu plavanju na oblakih« . . .

● v neposredni proizvodnji bi morala celotna ekipa z avtorjem na čelu brezpogojno moralno in materialno odgovarjati za zaupana sredstva. (Dosedanji najemniški odnos do filmskih delavcev je pokazal svojo nevzdržnost, saj visoke prekoračitve, ki so spravile Vibo na beraško palico, niso posledica samo slabe organizacije in nešteti »višjih sil«. Gre za odnos do namenskega filmskega dinarja in do odgovornosti. Osebo do zdaj še pri nobenem projektu nisem prekoračil predračunskih sredstev, ki so bila vselej krepko pod povprečjem, zato si upam trditi, da je omenjena zahteva realna in nujna. Moral bi reči »normalna«, če ne bi dosedanja praksa (tudi pri zvenečih imenih) kazala drugačne podobe.

● spremeniti je treba dohodkovne odnose tako, da bo dohodek zares kazalec uspeha skupnih naporov, ne pa rezultat sumljivih obračunov ali tolažilnih nagrad. (Do zdaj je v večini delovnih pogodb s filmskimi delavci prevladoval časovni faktor, celo z odmerjenimi penali za prekoračitve, medtem ko o dohodku kot rezultatu združenega dela praviloma ni bilo ne duha ne sluha.)

● končno in ne nazadnje: treba je ustvariti profesionalni odnos do dela na vseh nivojih — od vrednotenja filmske predloge do priprav, izdelave snemalnih knjig, načrtov snemanja in realizacije ter distribucije. Brez podtikanj in teženj, »kdo bo koga okoli prinesel«.

**Rajko Ranfl****Ad 1.**

Viba je nastala kot podjetje ene generacije, ki se je uprla stari generaciji in njenim strukturam in ki je od vsega začetka predstavljala fronto tudi proti mladim generacijam. Ko pa je začela ustvarjalna in življenjska moč večjega dela članov njenega ožjega jedra pešati, so nastale strahotne kadrovske luknje, ki jih ni mogoče kratko in malo zatrpiti.

Generacija Karpa Godine, Frančka Rudolfa, Jureta Pervanje, Matije Milčinskega, Marjana Cigliča, Toneta Freljha, Boža Šprajca, Marike Milkovič niti slučajno ne zna delati filmov. Filmov ni mogoče delati z generacijo, ki ne premore drugega kot nekaj režiserjev, dva snemalca, enega scenarista. Filma mora žal delati še cela vrsta drugih profilov, ki pa jih preprosto ni. Če bil bi jaz producent, bi si bolj belil glavo z vprašanjem, kje naj

dobim solidnega direktorja filma, montažerja, tonskega tehnika, maskerja, scenografa, kostumografa, predvsem pa: prodajalca filmov, reklamerja filmov, filmskega kritika (ki ne bi bil kompletan osel), tudi dramaturga, dialogista, solidno tipkarico, lektorja itd. Edini oddelek na Vibi, ki si je kot zgleđa zagotovil kadrovsko kontinuiteto, je računovodstvo.

**Ad 2.**

Osnovno vprašanje, ki ga je treba rešiti, je kadrovsko vprašanje. Slovensko filmsko produkcijo je potrebno organizirati v večjem številu manjših skupin (podjetij?), ki bodo lahko razbile kaos generacijskih nasprotij in ki bodo lahko dosegle vsaj zasilno estetsko-ideološko enotnost. Filmov ni mogoče delati, če si ljudje, ki jih delajo, med sabo niso simpatični in če se ne razumevajo (vsaj na videz in vsaj začasno).

Prevladati mora praksa, da ima vsakdo pravico do neke akontacije in vsakdo dolžnost, da dela za skupnost (ne samo zase in svoj projekt). Eno in drugo v velikem in prevelikem podjetju ni bilo mogoče doseči.

Avtorji morajo imeti pravico odločiti o programu, ker samo avtorji delajo program (ob kompromisih z možnostmi). Izločiti je treba vse specialiste z nefilmskih področij (predvsem teatra), ki zdaj preveč vplivajo na program.

Avtor mora biti stimuliran za uspeh filma in po uspehu filma — to je edina užitna, sprejemljiva in primerna programska politika, zdaj že popolnoma pozabljena.

**Franček Rudolf****5 + 20**

*Jugoslovanski film  
še vedno ni profesionalen.  
(Fadil Hadžić)*

Morda se bo zdel komu ta naslov skrivnosten, vendar upamo, da se bo ob njem marsikdo le spomnil na staro zahtevo filmskih delavcev po zvečani proizvodnji, ki naj bi dosegla — kdaj že! — pet celovečernih in dvajset kratkih filmov na leto. Ta zahteva se je res pojavila že pred petnajstimi leti kot koncept proizvodnje, ki naj bi po izkušnjah prvih dvajset let slovenskega povojnega filma omogočil njen zdrav razvoj, rešil nekatera osnovna vprašanja njenega obstoja, odstranil pglavitne težave, ki zavirajo njegovo normalno rast ter s tem pripeljal kinematografijo na raven strokovno in umetniško afirmirane kulturne dejavnosti. Do obeh števil — pet za dolgometražne igrane in dvajset za kratke filme — nismo prišli slučajno, ampak po

analizah dotedanega dela in tujih izkušnjah. Leta 1966 smo v posebni, jubilejni številki Ekra na pretresli prehojeno pot in s pogledom v prihodnost skušali definirati osnovne postavke nadaljnega razvoja. Zapisali smo, da bi bilo treba ustvariti »nekaj trdnejšega, trajnejšega in nehati z improvizacijami, ki najbolj izpodkopavajo organsko rast te kulturne dejavnosti. Prav to pa je najbolj pomembno: organska rast naše kinematografije, ki naj se razvije iz naše kulturne tradicije in se definira z ustvarjalno močjo naših avtorjev ob pritegnitvi ustrezne organizacije in ob naslonitvi na ekonomsko osnovo, ki lahko, če je premišljena, edina zagotovi nepretrgan razvoj.«

Prav v kontinuirani proizvodnji, v rednem, ne sporadičnem, snemanju filmov smo videli in še vidimo tisto odločilno spremembo, kajti treba je »opustiti misel, da je mogoče doseči resen umetniški razvoj in afirmacijo našega filma doma in v inozemstvu s sporadično proizvodnjo enega ali dveh igranih filmov na leto in to tudi v primeru, če bi imeli na voljo najboljše scenarije, kar jih zmoremo, in če bi jih realizirali resnično nadarjeni režiserji. Celo v takšnem optimalnem primeru bi zaprli pot mladim režiserjem in s tem zavrl *organski razvoj*. Od režiserja (in od vseh njegovih sodelavcev), ki ne delajo stalno pri filmu, ne moremo pričakovati niti tega, da bi se izpopolnil strokovno-tehnično, kaj šele, da bi v okviru tega znanja razvil svoj osebni umetniški izraz.

Namesto profesionalnosti nastopi v takšnem primeru polprofesionalnost z vsemi nevarnostmi, ki so zvezane s tem, namesto normalnega razvoja nemo-gočanje slehernega razvoja, namesto osebnega stila, ki se lahko izoblikuje le s stalnim, trdim delom, odsotnost slehernega stila in končno namesto navezanosti na film postopno prehajanje na druga področja, zapuščanje filma. To velja tako za ustvarjalne kakor za tehnične kadre.«

Te ugotovitve izpred petnajst let veljajo prav gotovo še danes. Vse te napovedane posledice doživljamo bolj ali manj v vseh vejah proizvodnje prav zaradi tega, ker nam ni uspelo zvečati proizvodnje in je zaradi tega »filmska stroka v vseh svojih vejah . . . poklicno vzeto brez perspektive«.

Nismo izpeljali predlaganega načrta, ki predvideva takšno organiziranost proizvodnje, da bo lahko zagotavljala »redno delo afirmiranim ustvarjalcem in tehničnemu kadru; reden dotok kadrov vseh strok in v zvezi s tem organizirano — kolikor še ni — šolsko pripravo za vse stroke«. Zaradi tega se nam dogaja danes isto kot pred leti: vsi režiserji ne morejo delati, nekateri med njimi so že več let brez filma, a tudi mladim debutantom, ki so se jim v zadnjih letih odprla vrata v ateljeje, se ne obljublja boljša usoda. Ker



bo proizvodnja še nekaj časa ostala na isti ravni dveh do treh filmov na leto, bo le redkokdo med njimi lahko kontinuirano snemal, na vrata pa trka že najmlajša generacija bodočih režiserjev. In kakšna možnost preostane ob tem njihovim starejšim kolegom?

Določeno, ne premajhno število letno proizvedenih filmov je potemtakem pogoj za normalno, organsko rast slovenskega filma, a tudi slovenske kinematografije v celoti. Na to smo namreč pozabili: na neizpodbitno dejstvo, da morajo biti za zagotovitev večje proizvodnje pripravljene in utečene vse linije tega kompliciranega procesa, ne pa zgolj denar in režiserji.

Vse preveč enostavno si zamišljamo to zvečano proizvodnjo: da nam le družba zagotovi potrebna sredstva — si mislimo — pa bo vse steklo kot po maslu.

Scenarijev bo dotlej na voljo dovolj, tehniko imamo, nič bistvenega nam ne bo manjkalo tisto leto, ko bomo po srednjeročnem načrtu dosegli teh pet zaenkrat nedosegljivih celovečercerov in ob njih dvajset kratkih filmov.

V nasprotju s tem optimizmom pa moramo ugotoviti, da je položaj slovenske proizvodnje danes v marsičem slabši, kot je bil pred leti. Ker nismo poskrbeli za sistematično šolanje ljudi za vse različne poklice, ki jih potrebujemo za realizacijo filmov, za marsikatero opravilo nimamo primernega človeka. Najhuje vrzel čutimo v območju organizacije in sicer tako organizacije v širšem pomenu in pri tem mislimo na vodstvo proizvodnega podjetja, kakor na sila odgovorno delo, ki ga opravlja tako imenovani direktor filma, se pravi oseba, ki ji je poverjena organizacija snemanja posameznega filma. Za takšno delo se je mogoče usposobiti na ustreznem oddelku beograjske Fakultete dramskih umetnosti, vendar Slovenci menda doslej še nismo dobili strokovnjaka s tovrstno diplomom, čeprav bi jih neobhodno potrebovali celo več. Velike finančne težave, v katere je zabredlo naše glavno proizvodno podjetje, izpričuje to resnico na posebno eklatant način.

A to je samo eden, najbolj očiten primer nestrokovnosti v samo eni kinematografski stroki, v kateri so priučene ljudi nadomestili drugi brez prakse ali ustrezne izobrazbe. So pa še drugi poklici, katere so opravljali nekateri sposobni ljudje, ki jih pa danes ni več v filmski proizvodnji.

Nekateri so odšli k televiziji, ki jim lahko zanesljiveje zagotavlja kruh, drugi so pa zapustili kinematografijo in se zaposlili drugod. Posledica tega je, da je strokovni profil filmskih delavcev danes slabši, namesto da bi bil po tolikih letih našega filma boljši. Gre seveda za povprečje vseh številnih poklicev, ne pa za vse stroke, saj na primer za kamero ne moremo reči, da je njena kvaliteta padla. Govorimo predvsem o nezadovoljivi strokovni stopnji in delovni disciplini ekip, s katerimi delajo režiserji, ki iz svoje izkušnje prihajajo do istega zaključka.

Spremenilo se je pa še nekaj drugega, kar je privedlo do nekakšne izoliranosti slovenske kinematografije od izkušenj zunanjega sveta, do samozadovoljstva z lastnimi koncepti in njihovo realizacijo. V

prvih dveh desetletjih po vojni smo imeli več stika s tujimi filmskimi proizvodnjami. obiskovali so nas tuji strokovnjaki pogosteje, kot se to dogaja danes. Na naše povabilo je prišel na primer na posvet o vprašanih scenaristike Louis Chavance, ki je bil tedaj eden najbolj znanih scenaristov — spomnimo se samo Clouzotovega »Krokarka« — kasneje pa Bunuelov tehnični svetovalec in poznejši režiser pokojni Marcel Camus. V zvezi s koprodukcijami pa so imeli režiserji in drugi filmski ustvarjalci možnosti za kontakte z včasih pomembnimi tujimi umetniki, z Giuseppe de Santisom, Cesarjem Zavattinijem, Josephom Loseyem, Fredom Zinnemanom in celo Orsonom Wellesom, obiskala pa sta nas tudi znana zgodovinarja filma Georges Sadoul in Jean Mitry. Tudi danes sicer prihajajo v Jugoslavijo velika imena svetovne kinematografije, a zaustavljajo se v Beogradu, Zagrebu in morda še v kakšnem živem filmskem središču, v Ljubljano pa prihajajo zelo redko.

O koprodukcijah je bilo izrečenih veliko upravičenih kritičnih besed, saj so zavirale domačo proizvodnjo in so privedle do precejšnjih finančnih izgub. Če bi v teh neuspešnih poizkusih merjenja naših moči z izkušenimi tujimi proizvodnjami vendar skušali najti tudi kaj koristnega, bi rekli, da se je tehničnemu kadru sproti ponujala primerjava s tujimi strokovnjaki, z njihovimi delovnimi metodami in poklicnimi zahtevami. Ambicioznejši so želeli delati v takšnih mešanih ekipah, da bi se seznanili z organizacijo dela, z novimi postopki, s katerimi je mogoče doseči boljše rezultate, obenem pa skušali preveriti lastne sposobnosti in jih tudi uspešno uveljavljati.

Njim je bilo docela jasno, kako se organizira snemanje, na kaj vse je treba pri tem misliti in kako disciplinirano je treba delati.

Ob teh izkušnjah, ki so jih filmski delavci tedaj hitro uporabili tudi pri domačih filmih, je težko razumeti površnost pri vodenju proizvodnje in zlasti pri realizaciji posameznih projektov, kakršne zgodovina naše kinematografije ne pozna, je pa do nje prišlo prav v zadnjem času. To se je očitno zgodilo zaradi preziranja dosedanjih izkušenj in nerazumne ambicije voditi proizvodnjo programska in organizatorično tako rekoč od začetka, kakor da slovenski film ne obstaja že vrsto let. Z nasilnim, hotenim odklonom od tradicije se je nujno zgodilo tisto, kar se je dalo predvideti: že tako šibkejše poznavanje določenega opravila se je izostrilo v neobvladanje danih dolžnosti; vse manjša disciplina je končala v nedisciplini, vse manjša odgovornost v neodgovornosti. Videti je, da današnji producent več ne ve, kaj je njegova dolžnost in da tega ne ve niti izvršni producent. Bolj izkušeni člani ekip to sicer vedo, a se prepuščajo lagodnosti, ki jo poraja neprofesionalni način dela, mladi pa bržčas mislijo, da je tako prav.

Kako si pa po teh konstatacijah lahko zamišljamo nadaljnji razvoj? Kaj lahko pričakujemo od prihodnosti?

Predvsem ostajamo pri prepričanju, da je kontinuirana, dovolj velika proizvodnja edino prava pot, če se hočemo rešiti

stalno se ponavljajočih težav, ki so se najvišje nagrmadile prav v zadnjem času.

Ne vidimo torej rešitve v omejevanju proizvodnje in pretiranem krčenju personala proizvodnega podjetja. Tako gleda na razvoj slovenskega filma tudi Kulturna skupnost Slovenije, ki je že prej začrtani obseg proizvodnje v številu pet celovečernih in dvajset kratkih filmov sicer prenesla v naslednji srednjeročni plan in sicer v njegovo zadnje leto, a ga je razumno ohranila. Da ga bomo pa lahko zanesljivo uresničili, moramo pravočasno opraviti še marsikaj. Predvsem moramo imeti jasno pred očmi, kaj pomeni ta maksimalni program, da pomeni podvojitev dosedanje proizvodnje, ki povprečno ni nikoli preseгла števila treh celovečernih filmov na leto, da pomeni podvojitev vseh zmogljivosti, od finančnih do tehničnih in predvsem kadrovskih. V podrobnem načrtu je treba predvideti zlasti dvoje: število in profil strokovnjakov, ki jih je treba v tem času izšolati in v ta namen pravočasno razpisati štipendije, in drugo: predvideti število scenarijev, ki jih nujno mora imeti na voljo razširjena proizvodnja.

Za vse to obstajajo uveljavljene norme, ki jih je treba samo poznati, upoštevati in se po njih ravnati. Ni nobena skrivnost, koliko scenarijev na leto je treba pridobiti in koliko jih s skupnim delom scenarista, režiserja in dramaturga prirediti za realizacijo in koliko dramaturgov potemtakem potrebujemo. Prav tako je lahko ugotoviti, koliko ljudi različnih strok je potrebnih za sestavo ekip posameznih filmov in za delo v laboratoriju.

Najmanj problemov je kajpak z režiserji, saj prihajajo v zadostnem številu z naše akademije, sicer pa je razširjeni proizvodni program tu prav zaradi njih, da bi jim omogočil redno delo, kar je — kot smo že rekli — osnovni pogoj za tiste kvalitetne dosežke v našem filmu, ki jih šele pričakujemo. Izpeljati pa ga je mogoče le ob celovitem, vseobsegajočem načrtovanju kadrovskih, tehničnih in finančnih komponent srednjeročnega plana. Ker pa imajo finance v kinematografiji, kot vemo, vselej zelo odločujočo vlogo, bi bilo treba ta načrt izpeljati in ovrednotiti v širšem krogu še ne ustanovljene, a potrebne kinematografske skupnosti, da bi vsi njegovi elementi — od šolanja bodočih strokovnjakov do zadnjih izpopolnitev v tehniki; od proizvodnje do distribucije — dobili zanesljive finančne kazalce, in ne dovoljevali presenečenj. V tem pogledu se ne smemo več zadovoljevati s približnimi ocenami, s formalnim planiranjem, ki nikogar k ničemur resno ne obvezuje.

Slovenska kinematografija se naj v naslednjem razdobju dokončno in v vseh smereh profesionalno organizira, da ne bo venomer padala v kritične situacije, ki usodno zavirajo njen razvoj in jo siromašajo. Ob razširjeni proizvodnji se bodo namreč okrepili tudi njeni gmotni temelji, saj bo laže pokrivala režijske stroške, uspešneje nastopala na festivalih, na domačem in tujem trgu, kar je končni smoter sleherne kinematografije, ki noče okneti v samozadovoljstvu svojih, ostre kritike nevjajenih ustvarjalcev.

Vladimir Koch



# Stališča Sveta za kulturo pri Predsedstvu RK SZDL Slovenije o aktualnih problemih slovenske filmske proizvodnje

Ljubljana, 17. 11. 1980

## Uvod

Slovenska filmska proizvodnja je v svojem povojnem razvoju, ki ni bil vselej enakomeren in načrten, večkrat zašla v težave in stiske tako, kar zadeva organizacijsko, materialno ali kadrovske plat, kot tudi kar zadeva idejno-estetsko in programsko usmeritev. Tako so skorajda cikličnim vzponom sledili padci in krize, ki so nekajkrat ogrozile celo sam obstoj filmske proizvodnje. V vseh letih se je kazalo, da je bila filmska proizvodnja v veliki meri prepuščena sami sebi oziroma, da načrtna družbena skrb zanjo ni bila takšna, kot npr. kar zadeva nekatere druge kulturne dejavnosti, pa naj je šlo za vprašanje tehnične baze, probleme prostorov, status filmskih delavcev, ali pa za programsko vprašanja.

Veliko prelomnico je na tem področju kljub nekaterim pomanjkljivostim in nedorečenostim vendarle pomenil leta 1974 sprejeti Zakon o filmu, ki je nudil dobre možnosti za samoupravno preobrazbo ne le filmske proizvodnje temveč tudi kinematografije v celoti, zakon o združenem delu pa je te možnosti še razširil tako, da je v letih 1976, 1977 in 1978 »Viba« film doživel precejšnjo samoupravno preobrazbo. Tako je bil ustanovljen dvodomni filmski svet sestavljen iz delegatov širše družbene skupnosti in delegatov delovne skupnosti »Viba« film, ob njem pa je bil ustanovljen kot posvetovalno strokovno telo programski svet. Oba organa sta s svojim delom precej pripomogla k večji podružbljenosti slovenske filmske proizvodnje, čeprav proces samoupravne preobrazbe domačega filma v celoti, še vedno ni končan. Delo teh organov so namreč spremljale nekatere slabosti. Med njimi so najbolj očitno prišle do izraza posledice njihovega neurejenega samoupravnega družbenoekonomskega položaja in šibkega dela Društva slovenskih filmskih delavcev, ki med drugim ni uspelo vzpostaviti enotnosti filmskih delavcev v ključnih vprašanih filmske politike. Veliko zanimanje za nadaljnji razvoj filmske dejavnosti so pokazali tudi delegati kulturnih skupnosti, ki so vedno obravnavale aktualna vprašanja in kljub omejenim finančnim nezadostnostim zagotavljali nepretrganost filmske proizvodnje. Cilje petih celovečernih in dvajsetih kratkometražnih filmov, kot spoznane spodnje meje normalne filmske proizvodnje jim v minulem obdobju ni bilo mogoče doseči, kar nedvomno predstavlja eno največjih slabosti družbene kulturne politike na tem področju umetniškega ustvarjanja. V tem času se je močno povečalo zanimanje za slovenski film, kar kaže izjemno povečanje števila obiskovalcev in velik interes za vsakoletno osrednjo filmsko manifestacijo slovenskega filma v celjski regiji. Več kot očitno je tudi spoznanje, da bi bili umetniški rezultati mnogo večji, če bi slovenski filmski delavci imeli več možnosti za delo in s tem za normalno kakovostno rast. Premajhna proizvodnja filmov je namreč negativno vplivala zlasti na širjenje kadrovske baze filmskih delavcev z mlajšimi močmi, obenem pa tudi že uveljavljenim ustvarjalcem zlasti tistim, ki so se v delu kakovostno potrudili, ni omogočila neprekinjene prisotnosti v živi filmski proizvodnji.

## I. Samoupravna organiziranost in družbenoekonomski odnosi

● Tako kot na ostalih področjih kulturnih dejavnosti se je samoupravljanje tudi na področju filmske proizvodnje, še posebej

pa v samem podjetju Viba filma, uveljavilo relativno počasi in s težavami, ki so izvirale predvsem iz zapletenosti in specifičnosti procesa proizvodnje filmov, precej manj pa iz najrazličnejših odporov na tem področju. Pa vendar je treba ugotoviti, da bi bilo nujno in mogoče, če bi bilo več volje in želje, celotno področje filmske proizvodnje in tudi celotne kinematografije samoupravno združiti in precej močnejše razviti že v začetku tega desetletja. Za to so obstajale vse zakonske in druge možnosti, pa je bilo prav zaradi odsotnosti takšne volje po bistvenejših spremembah na tem področju treba čakati nanje praktično do leta 1977 in še bo treba veliko sil in napora, da bomo dosegli kakovostno višjo raven samoupravnih družbenoekonomskih odnosov.

● Zato je Svet za kulturo pri P RK SZDL Slovenije ugotovil, da je bil v zadnjih letih na področju samoupravne organiziranosti Viba filma dosežen določen napredek šele potem, ko je bil ustanovljen dvodomno sestavljen filmski svet podjetja, kot je bilo to predvideno v aktu o ustanovitvi, ki so ga leta 1977 sprejele delegatske skupščine treh ustanoviteljev — Kulturna skupnost Slovenije, Ljubljanska kulturna skupnost in Kulturna skupnost občine Ljubljana — Center. Toda v praksi se je pojavila tudi vrsta neskladij in pomanjkljivosti zlasti na relaciji širša družbena skupnost — delovna skupnost OZD Viba film predvsem kar zadeva medsebojne pristojnosti, naloge in odgovornosti, ko gre za delovanje posameznih samoupravnih organov. Svobodna menjava dela ni zaživela v razsežnosti, ki bi zagotavljale večje zanimanje predvsem pa odgovornost ljudi za družbeni položaj filmske dejavnosti. Vse preveč se je omejevala le na za to delo zadolženih organov v Kulturni skupnosti Slovenije, premalo, največkrat pa tudi nič ni o filmu tekla beseda in se sprejemale ustrezne odločitve v delavskih svetih in delegacijah, TOZD, v KS, v skupščinah občinskih kulturnih skupnosti in nenazadnje tudi v telesih družbenopolitičnih organizacij na vseh ravneh. Z novim zakonom začrtana preosnova kulturnih skupnosti v Sloveniji bo ob povečanem zanimanju in soodgovornosti subjektivnega dejavnika družbe za film veliko prispevala k uveljavljanju odnosov med uporabniki in izvajalci, ko bodo v resnici lahko brez posrednikov in odtujenih centrov moči oblikovali programe filmske dejavnosti in menjavali delo. Seveda pa ni nič manj pomemben tudi položaj edine slovenske filmske proizvodne organizacije, ki je v svojem razvoju prišla do stopnje, ko je nujen temeljit premislek o njeni vlogi in njeni prihodnosti. Kakorkoli je v tem trenutku kriza Vibe filma huda pa vendarle zaradi svoje globine in daljnosežnih negativnih posledic omogoča spremembe, ki bodo boljši prihodnosti slovenskega filma postavile čvrstejšo temelje. Več kot očitno je, da po starem Viba film ne more več naprej in da se riše možna pot njegovega prihodnjega razvoja predvsem v smislu njene utrditve kot močne in sodobno opremljene tehnične baze z dobro organizacijo dela, okrog katere se bodo nato oblikovale skupine filmskih delavcev za posamične projekte na osnovi umetniških afinitet, po načelu začasnih delovnih skupnosti z razvitimi samoupravnimi odnosi ter s prevzemom polne odgovornosti za uresničitev umetniške zamisli in dogovorov sprejetih v svobodni menjavi dela.

Ustanovitelji Vibe filma morajo nadvse natančno in odgovorno opredeliti družbenoekonomske odnose in pristojnosti vseh samoupravnih teles, ki bodo v prihodnje odgovorna za sprejemanje odločitev in vrednotenje opravljenega dela na področju filmske dejavnosti.



Še posebej je za presejanje sedanjega kriznega stanja Vibe filma v tem trenutku pomembna usklajevalna vloga njenih ustanoviteljev kot tudi odgovornost za uveljavljanje celovitih pogojev za uresničitev nove vloge Viba filma in nove zasnove filmske proizvodnje sploh. Pri vseh teh nalogah je nedeljiva tudi vloga Društva slovenskih filmskih delavcev, ki se mora od pretežno zunanjega spremljevalca razmer v slovenskem filmu spremeniti v enega temeljnih nosilcev sprememb v slovenski filmski proizvodnji.

● Znotraj Viba filma je treba na osnovi temeljite analize dosedanjih odnosov in prakse takoj statutarno ali po potrebi z drugimi samoupravnimi akti urediti medsebojne odnose, pristojnosti in obveznosti predvsem med uporabnimi in poslovodnimi: organi podjetja, med programsko službo, izvedbenimi službami, plasmajem in komercialno ter t.i. uslužnostnimi dejavnostmi (naročeni filmi, nudenje najrazličnejših drugih uslug itd.).

● Pogoj za nadaljnje razvijanje samoupravne organiziranosti Viba filma je dosledna uveljavitev dohodkovnih odnosov v samem podjetju kot tudi navzven. Jasno izdelana merila in stroškovnik za posamezne usluge in storitve bodo edinole omogočala natančen izračun dejanske ekonomske cene posameznega filma, to pa je hkrati predpogoj tako za svobodno, kot neposredno menjavo dela. Hkrati je potrebno nemudoma raziskati in ugotoviti vzroke in odgovornosti zakaj je zlasti v zadnjem času prihajalo v Viba filmu do velikih neskladij med predračuni in obračuni pri posameznih filmskih projektih.

Glede na to, da se izredno velik odstotek sredstev za filmski program združuje v okviru Kulturne skupnosti Slovenije, se morajo njeni ustrezni organi in telesa še bolj kot doslej zavzemati za spoštovanje in izvajanje sprejetih dogovorov tako kar zadeva program, kot tudi dogovorjeno višino in dinamiko pritoka sredstev za realizacijo letnega filmskega programa.

● Prav tako se je treba zavedati, da je teza, ki jo je še vedno mogoče slišati, da bo zlasti povečan obseg proizvodnje rešil osrednji problem Viba filma, to pa so izredno veliki fiksni stroški podjetja, nesprejemljiva, saj gre za poenostavljeno pojmovanje o »kvaliteti, ki raste iz kvantitete«. Šele temeljita sprememba proizvodne zasnove in kadrovska reorganizacija podjetja, njegova dosledna samoupravna preosnova, dosledna uveljavitev dohodkovnih odnosov ter jasno začrtana predvsem pa ustrezno finančno ovrednotena programska usmeritev, bo zagotovila tako kakovostno kot količinsko rast slovenskega filma.

● V okviru predlaganih sprememb in novih družbenoekonomskih odnosov je treba na novih osnovah urejati položaj filmskih delavcev, ki opravljajo filmsko delo bodisi samostojno, bodisi so zaposleni v drugih OZD. To, je še toliko bolj pomembno, ker gre največkrat vključno za tiste profile delavcev, ki jih lahko v procesu filmske proizvodnje pogojno imenujemo »kreativne« (režiserji, scenaristi, snemalci, scenografi, kostumografi, maskerji itd.). Odnosov in številnih perečih vprašanj ni več mogoče rešiti in reševati zgolj na ravni t.i. »sindikalizma« ali »socialne«, temveč je treba najti iz dohodkovnih odnosov izhajajoče sistematske rešitve, ki bodo delu filmskih delavcev, ki niso redno zaposleni v podjetju, zagotavljali njihovem delu in prispevku k slovenski filmski tvornosti ustrezno materialno nadomestilo, socialno varnost, samoupravne pravice, ki izhajajo iz njihovega dela, seveda pa tudi ustrezen vpliv na programsko in kadrovsko politiko podjetja, ki ne bo več klasični »producent«, ki je imel glede na to, da je edino podjetje za

proizvodnjo filmov v republiki objektivno tudi monopolni položaj.

To občutljivo in zapleteno vprašanje je treba pričeti nemudoma reševati, saj bi njegova rešitev bistveno prispevala k urejanju razmer v slovenskem filmu v celoti. Čeprav je bil že pred časom sprejet sklep in dogovor, da bosta Viba film in Društvo slovenskih filmskih delavcev uredila medsebojna razmerja s posebnim samoupravnim sporazumom, doslej rezultatov ni. Glede na to, da vodstvo Viba filma v zadnjem času ni dovolj subtilno in z zadostnim poslušom reševalo zapletenih problemov in razmerij zlasti s samostojnimi slovenskimi filmskimi delavci, je treba še posebej poudariti, da v okviru prizadevanja, za sanacijo slovenske filmske proizvodnje ni mogoče več odlašati zlasti z reševanjem te problematike. Najpomembnejše je, da se čimprej pripravijo osnutki ustreznih samoupravnih splošnih aktov, ki bodo usklajevali samoupravne družbenoekonomske odnose v Viba filmu in v odnosu do producentovskih skupin, organiziranih v začasne delovne skupnosti.

Izrednega pomena za uveljavljanje samoupravnih socialističnih družbenoekonomskih odnosov na področju filmske proizvodnje bo zlasti zaostrovanje tako osebne, kot skupinske odgovornosti pri gospodarjenju z družbenimi sredstvi v podjetju, kot tudi pri realizaciji posameznih projektov.

Uveljaviti bi bilo treba sistem obvezne dohodkovne odgovornosti filmske ekipe pri realizaciji posameznega projekta — z določenim in dogovorjenim odstotkom od načelno dogovorjenih honorarjev bi člani ekipe postali tudi materialno soudeleženi in soodgovorni pri projektu. Dobra in ekonomična izvedba projekta pa bi jim po pogodbi zagotavljala dodatni stimulativni del zaslužka. Praksa, ki je bila že uveljavljena, še vedno pa se s pridom uveljavlja tudi v drugih jugoslovanskih filmskih centrih, bi brez dvoma pomenila vzpodbudo za bolj racionalno in ekonomično poslovanje filmskih ekip in s tem tudi pocenitev proizvodnje.

● Prav tako je treba pričeti dolgoročno in načrtno uveljavljati, na samoupravnih temeljih zasnovano povezovanje vseh treh vej kinematografije — proizvodnje, distribucije in kinematografske mreže — tako, da bi v naslednjem srednjeročnem obdobju prišlo do tega, da bi na relativno majhnem slovenskem tržišču združili vse kadrovske, tehnične, prostorske in finančne potencialne ter prišli do organizma, ki bi ga delovno lahko poimenovali »združena slovenska kinematografija«. Sodelovanje med temi tremi segmenti slovenske kinematografije je bilo doslej kljub nekaterim poskusom šibko, zaprto v ozke meje interesov posameznih vej, čeprav je edina perspektiva prav v tesnejšem ter na dohodkovnih odnosih temelječem sodelovanju vseh treh vej. Svet za kulturo pri P RK SZDL Slovenije bo temu vprašanju posvetil eno svojih bližnjih razprav in oblikoval podrobnejša politična izhodišča za integracijo slovenske kinematografije.

● Marsikatero dilemo in odprto vprašanje zlasti kar zadeva vprašanje svobodne menjave dela na področju kinematografije in še posebej filmske proizvodnje, bo na novih in jasnejše opredeljenih osnovah omogočal reševati Zakon o svobodni menjavi dela na področju kulturnih dejavnosti, ki bo sprejet še leta 1980, toda takoj je treba pričeti delati tudi na besedilu novega zakona o filmu oziroma kinematografiji, ki bo moral rešiti in zakonsko regulirati številna sistemska in specifična vprašanja na tem področju, pri čemer je treba izhajati predvsem iz izkušenj pri uresničevanju zakona o filmu iz leta 1974.

● Vsi se zavedamo, da si slovenskega filma brez slovenskih igralcev ni mogoče predstavljati. Zato je treba nemudoma pričeti na



**slovenski film '80****Stališča sveta za kulturo pri Predsedstvu RK SZDL Slovenije o aktualnih problemih slovenske filmske proizvodnje**

osnovi temeljitih analiz dosedanjih izkušenj, ki niso bile vselej vzpodbudne, urejati odnose med podjetjem, ki za svojo osnovno dejavnost nujno potrebuje igralce, in gledališči, kjer so igralci stalno in redno zaposleni in kjer tudi uveljavljajo vse pravice, ki izhajajo iz njihovega statusa delavcev v združenem delu. Dokončno je treba prekiniti z uveljavljeno prakso in sistemom, ko tako filmska, kot TV proizvodnja zaposluje dejansko igralce mimo gledališč, kar pomeni, da gledališča na določen način subvencionirajo filmsko ali televizijsko proizvodnjo. Poleg tega se pojavljajo številni problemi tudi zaradi slabega ali nikakršnega terminskega usklajevanja obvez igralcev v gledališčih in pri filmu, kot tudi za povsem neurejeno družbenoekonomske odnose med gledališči in filmsko proizvodnjo. Brez dvoma gre za perečo problematiko, ki jo je treba rešiti na temelju rešitev, izhajajoč iz ustreznemu samoupravno sprejetih dogovorov med vsemi zainteresiranimi tako, da bodo pravice in dolžnosti vseh partnerjev jasno opredeljene, kar bo omogočalo boljše delo tako gledališčem, kot igralcem in ne nazadnje tudi posameznim filmskim ekipam.

● Znehan finančne in ostale težave, v katerih se je v letošnjem letu znašla slovenska filmska proizvodnja, zahtevajo poleg srednjeročnih in dolgoročnih rešitev tudi takojšnje akcije s ciljem sanirati Viba film ter ustvariti osnovne pogoje za bodoči razvoj domačega filma. Svet za kulturo zato ugotavlja, da je treba storiti vse, da se stanje v edinem slovenskem proizvodnem podjetju uredi tako materialno, kot kadrovske in programske, nikakor pa ni mogoče dopustiti, da bi sedanje težko stanje povzročilo daljšo prekinitve domače filmske proizvodnje, ali celo njeno prenehanje. Ustanovitelji, ustreznimi organi družbenega nadzora v občini Ljubljana-Center, kot tudi vse ostale družbenopolitične skupnosti in družbenopolitične organizacije tako v občini, kot v republiki morajo vložiti vse napore, da bo mogoče premostiti sedanje težave in hkrati zagotoviti možnosti za razvoj domačega filma v bodoče. Le na osnovi čvrsto in temeljito oblikovanih predlogov, bodoči vlogi in nalogah Vibe filma bo mogoče znova pridobiti zaupanje delovnih ljudi, v domačo filmsko proizvodnjo, saj je slednje v sedanjem kriznem položaju dokaj omajano. Pristop k saniranju položaja Viba film mora biti temeljit in sistematičen, izhajati pa mora iz spoznanja, da le temeljitost in doslednost jamčita, da bo v bodočnosti mogoče doseči ustrezne boljše rezultate, zato Svet za kulturo podpira vse oblike in pristope, ki bodo zagotovili normalizacijo stanja, finančno, kadrovske in organizacijsko konsolidacijo podjetja in perspektivo njegovega nadaljnjega razvoja. Organi delavske kontrole in družbenega nadzora naj ugotovijo dejansko stanje v Viba filmu, vključno z osebno odgovornostjo, Kulturna skupnost Slovenije pa je kot njen ustanovitelj odgovorna, da nemudoma zagotovi nadaljevanje redne filmske proizvodnje in programa za leto 1980.

**II. Vprašanja programske usmeritve slovenske filmske proizvodnje**

● Programska usmeritev slovenske filmske proizvodnje je brez dvoma eno najbolj občutljivih in hkrati temeljnih vprašanj, tako kar zadeva oceno dosedanje tvornosti, kot tudi glede bodoče razvojne usmeritve.

Po znanih, izredno velikih težavah, ki so na programskem področju zavladale po ukinitvi dramaturške službe v začetku sedemdesetih let — posledice je čutili vse do danes — je bila postopna vzpostavitev programske službe v okviru podjetja ter ustanovitev Programskega sveta kot strokovno posvetovalnega organa Filmskega sveta podjetja, brez dvoma pomemben korak pri konsolidaciji razmer in prizadevanjih za bolj organizirano filmsko proizvodnjo na Slovenskem. Toda še vedno ne dovolj natančno opredeljena dolgoročna usmeritev domačega filma, slaba materialna in kadrovska osnova, kot tudi temu ustrežno nerazvita samoupravna organiziranost pa povzročajo vrsto težav in nesporazumov, katerih rezultat je sprejemanje kratkoročnih in često improviziranih rešitev na programskem področju. Programske smernice vsebinskega t.j. tematskega, žanrskega in repertoarnega razvoja slovenske filmske proizvodnje, sprejetih po obširnih razpravah tako v strokovnih in samoupravnih organih podjetja, v ustreznih telesih kulturnih skupnosti, še posebej KSS, pa tudi v

okviru ZKS, kot neposreden rezultat dela nove dramaturške službe in programskega sveta pomenijo solidno osnovo in izhodišče za konkretno delo. Prav gotovo bo potrebno nadaljnje ustvarjalno delo pri oblikovanju temeljev in dolgoročne zasnove programa slovenske filmske proizvodnje.

● Ob vsem razumevanju za težave, ki so izvirale in v marsičem še vedno izvirajo iz podedovanega stanja, je žal treba ugotoviti, da s programom slovenskih tako celovečernih kot kratkometražnih filmov v zadnjih letih še ne moremo biti zadovoljni. Na vrsto težav in problemov, s katerimi se srečujemo na področju programske politike v slovenski filmski proizvodnji, je sicer dokaj izčrpno opozorjeno že v poročilu programskih svetov in programskega oddelka Viba filma. Brez dvoma dejstvo, da posnamemo letno le tri celovečerne filme, v veliki meri vpliva na repertoar in žanrsko pestrost slovenske filmske proizvodnje, prav zato pa so ob tako številčno omejenem programu še toliko bolj razvidne vse pomanjkljivosti in šibkosti, do katerih je v programu slovenskega celovečernega filma na Slovenskem prihajalo v zadnjih letih. Četudi je deloma res, da so k ne najboljši oceni programa slovenske filmske proizvodnje v zadnjih letih v precejšnji meri prispevali zlasti nesporazumi in pomanjkljivosti, do katerih je prihajalo predvsem v fazi izvedbe, pa tudi na področju delovanja programskih teles, še vedno ni dosežena tista stopnja strokovnosti, zrelosti in odgovornosti, ki je za programsko vodenje nacionalne filmske proizvodnje nujno potrebna.

Svet za kulturo predlaga, da programski svet Viba filma kot družbenostrokovni organ, v najkrajšem času opravi celovito idejno-estetsko oceno opravljenega dela in jo predloži v razpravo pristojni sekciji MC CK ZKS in sekciji filmskih kritikov in novinarjev, ki bi jo lahko v razširjenem sestavu z zainteresiranimi družbenopolitičnimi, kulturnimi in drugimi delavci sklicali v okviru Sveta za kulturo pri Predsedstvu RK SZDL Slovenije. O idejno-estetski oceni, ki bi z dopolnjevanjem — na osnovi demokratične razprave, argumentov in idejnega boja nastala po tej poti, pa naj bi nato tekla razprava tudi v skupščini Kulturne skupnosti Slovenije. Tako izoblikovana ocena naj bi bila tudi osnova za razpravo o sedanji kadrovske zasedenosti in o morebitnih spremembah in dopolnitvah v kadrovske sestavi dramaturškega oddelka.

V zadnjih letih je šlo pri sprejemanju odločitev o letnih programih celovečernih filmov za razkorak med proklamiranimi in zapisanimi izhodišči in smernicami o programski politiki ter praksi, kar je bila predvsem posledica po eni strani še vedno ne dovolj natančno izdelanih in opredeljenih tako estetskih in idejnih izhodišč v posameznih programskih telesih, kot čisto tudi pomanjkanja ustreznega strokovnega spoznanja specifične filmskega medija, tako v strokovnih kot v nekaterih ostalih telesih, ki sprejemajo odločitve v Viba filmu. Tako bo treba v bodoče ob ustreznih kadrovske rešitvah na dramaturško-programskem sektorju še bolj temeljito opredeliti kriterije, merila in postopke, kar zadeva odločanje o programu filmske proizvodnje od oblikovanja predloga odločitev o vsakem posameznem projektu in predloga celote do odločitev v delegatskih skupščinah kulturnih skupnosti, kot tudi kar zadeva predloge o neposrednih nosilcih, ko bo šlo za realizacijo teh projektov.

● Prav tako se je treba na povsem novih osnovah in temeljih tudi na področju programske politike povezati s televizijo in to tako kadrovske, organizacijske kot tudi dohodkovno, saj je treba nenehno stremeti k vzpostavljanju enotnega ustvarjalnega prostora na področju vizualne umetniške produkcije v SR Sloveniji.

● Mnogo večjo pozornost kot doslej je treba v bodoče posvetiti tudi vprašanju proizvodnje kratkometražnih filmov. Mesto kratkometražnega filma, ki je bil v proizvodnji Viba filma doslej med drugim, tudi mnogo predrag, je treba natančno opredeliti iz vseh vidikov, kar pa zadeva programski aspekt, je treba vso pozornost posvetiti predvsem vprašanju njegove namembnosti bodisi, da gre za preizkušanje in uvajanje mladih avtorjev v filmsko proizvodnjo bodisi, da gre za žanrsko in vsebinsko bogatitev programa domače filmske proizvodnje. Pri kratkometražnem filmu je treba imeti namreč nenehno pred očmi dejstvo, da je trenutno dejansko povsem odrinjen na stranski tir tako v distribuciji, v kinematografski mreži, kot ne nazadnje tudi na televiziji, njegova ponovna afirmacija pa je v največji meri odvisna predvsem od njegove bodoče programske usmeritve.



### III. Kadrovska problematika

● Takoj je treba narediti temeljito analizo stanja na področju kadrov, na področju filmske proizvodnje in jo primerjati z analizo znotraj Viba filma. Analize in primerjave je treba narediti z vidika sedanjih proizvodnih možnosti ter z vidika obsega filmske proizvodnje v naslednjem srednjeročnem obdobju. Ugotoviti in oceniti je potrebno ustreznost sedanjega števila zaposlenih v Viba filmu, pri čemer je potrebno poleg obsega filmske proizvodnje upoštevati še zlasti podatke o dosednji izkoriščenosti delovnega časa, kvalitete opravljenega dela, produktivnosti dela in usmeritvi na ustanavljanje začasnih delovnih skupnosti kot nove oblike organiziranosti slovenske filmske proizvodnje in novih družbenoekonomskih odnosov. Hkrati pa je treba upoštevati tudi določena nesorazmerja v kakovostni sestavi zaposlenih, saj je glede na dosednji obseg proizvodnje vrsta profilov delavcev odveč, nekaterih pa primanjkuje. Še zlasti so očitna nesorazmerja med visokokvalificiranimi in visokostrokovnimi kadri ter delavci z nizkimi kvalifikacijami ali pa celo brez kvalifikacij, ki pa so v podjetju v veliki večini.

Na osnovi tako opravljene analize naj se sprejme ustrezen akcijski načrt, kako v čimkrajšem času uravnotežiti kadrovske stanje v podjetju in zagotoviti optimalno izkoriščenost obstoječih kadrovskih potencialov. Osrednji kriterij bodoče kadrovske politike naj bo predvsem ustreznost strokovna usposobljenost kadrov za opravljanje del v proizvodnji filmov in obsegom filmske proizvodnje prilagojeno število zaposlenih. Odločno je torej treba prenehati z neodgovorno ekstenzivno politiko zaposlovanja, ki je bila značilna za obdobje 1974—1978 in v kateri leži eden poglavitnih razlogov za sedanji krizni položaj Viba filma.

Po navedenih kriterijih in merilih bo edino uravnotežena kadrovska zasedba podjetja Viba film zagotovila večjo produktivnost dela, zmanjšala fiksne stroške podjetja, povečala kakovost opravljenega dela in storitev in zagotovila tudi boljše razvojne možnosti slovenske filmske proizvodnje v določenem smislu. Sanacija podjetja nujno zahteva tudi bistveno drugačno kadrovske politiko, ne le na ožjem področju samega proizvodnega procesa, temveč tudi širše — v upravnih in poslovnih telesih, v družbenopolitičnih organizacijah in v samoupravnih organih.

● Takoj je treba izdelati srednjeročni in dolgoročni plan kadrovskih potreb in razvoja zlasti na specializiranih področjih filmske proizvodnje. Gre predvsem za režiserje, scenografe, kostumografe, maskerje, organizatorje, rekviziterje, pa tudi scenariste, pisce dialogov, dramaturge itd. — skratka zlasti tiste profile, ki jih je v sicer nekoliko poljubni nomenklaturi poklice na področju filmske proizvodnje mogoče imenovati  *kreativne*.

Temeljni nosilec šolanja in strokovnega oblikovanja potrebnih kadrov za potrebe filmske proizvodnje bo tudi v bodoče Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, zato je treba čimprej pričeti skupno oblikovati ustrezne učne programe, uveljaviti tesnejše sodelovanje na področju praktičnega šolanja in skupnega oblikovanja predlogov in iskanja povezav z ustreznimi ustanovami v SFRJ in v tujini, kar zadeva šolanje ali došolanje ustreznih kadrov za tiste poklice oziroma opravila, ki jih pri nas ne moremo šolati. Tako je treba pretehtati in oceniti vse možnosti, ki jih za ustrezno izobraževanje kadrov v filmski dejavnosti ponuja program usmerjenega izobraževanja v kulturološki usmeritvi že na prvi stopnji. Dejstvo je, da na pragu novega srednjeročnega obdobja AGRFTV od Vibe filma še ni prejela nikakršnega plana potreb po kadrih na področju filmske proizvodnje.

Optimalnih, racionalnih in učinkovitih rešitev ne bo mogoče najti, niti iskati brez ustreznega sodelovanja televizije, saj v perspektivnem razvoju slovenske tako filmske kot TV produkcije ni mogoče razmišljati parcialno, temveč le v kontekstu celovite vizualne kulture in produkcije na Slovenskem.

● Pomemben element kadrovske politike podjetja Viba film, ki je vplival, vpliva in bo vplival na uspešnost delovanja ne le podjetja, temveč slovenske filmske proizvodnje v celoti, je jasna opredelitev medsebojnih odnosov med podjetjem in tistimi filmskimi delavci, ki

opravljajo svoj poklic samostojno. Na dlani je, da se bo en del družbenoekonomskih odnosov in z njimi povezanih samoupravnih pravic samostojnih filmskih delavcev urejeval prek novih trajnih ali začasnih delovnih skupnosti, drugi del pa neposredno z Viba filmom. Poleg sklopa družbenoekonomskih odnosov je treba razrešiti tudi pereča vprašanja njihove ustrezne zastopnosti v strokovnih, samoupravnih in ostalih organih podjetja.

Še posebej natančno in jasno je treba v bodoče opredeliti tudi načela glede vključevanja, sodelavcev iz drugih republik v slovensko filmsko proizvodnjo, zlasti kadar ne gre za pri nas t.i. deficitarne poklice in stroke (npr. režiserji, snemalci, organizatorji, pisci glasbe).

### Odnosi med filmsko in televizijsko proizvodnjo

Nemudoma je treba pričeti vlagati vse napore, da bi dosednji odnosi med filmsko in televizijsko proizvodnjo, ki jih je mogoče označiti kot izključno poslovne ali pogodbene, prerasli v dolgoročno tako programsko, kot ekonomsko sodelovanje in partnerstvo. Sodelovanje je nujno potrebno predvsem na naslednjih področjih:

● Na področju kadrovske politike — predvsem v okviru PISK doseči medsebojni dogovor in usklajenost glede zadovoljevanja potreb po kadrih v bodoče.

● Na področju programske politike — mora priti do smiselne in natančnejše delitve dela in to ne glede na tehniko snemanja (televizija se namreč vse bolj usmerja k elektroniki) ter tesnejšega sodelovanja pri načrtovanju posameznih projektov, kot tudi pri letnem in srednjeročnem planiranju. Televizijski film na eni strani in kratkometražni film na drugi strani vsebinsko, kot tudi tehnično, finančno in organizacijsko predstavlja idealno možnost in hkrati nujno po tesnem in plodnem povezovanju tako obeh medijev, kot tudi obeh hiš v prid racionalni ekonomiki, izrabi vseh ustvarjalnih potencialov, kot tudi enotnejši nacionalni programski politiki na področju filma in televizije.

● Na področju ekonomike — so velike možnosti predvsem v skupnih vlaganjih tako v posamezne projekte, za katere obstoje obojestranski interes, kot tudi v celotne letne programske načrte, pa tudi v bogatitev tehnične baze, kadre in ne nazadnje v plasma in distribucijo posameznih izdelkov, kot tudi skupno in usklajeno poslovno nastopanje izven slovenskih meja, to je v jugoslovanskem in mednarodnem prostoru.

● Vse to pa mora izhajati iz povezovanja, dogovarjanja, usklajevanja in načrtovanja, ki bo dejansko izhajalo iz samoupravnih načel, saj lahko le samoupravno dogovorjeno združevanje dela, sredstev in ustvarjalnih potencialov zagotovi usklajeno kakovostno rast tako filmske, kot televizijske umetniške produkcije ob spoznanju, da gre za nadvse pomemben in vpliven del slovenske kulturne in umetniške ustvarjalnosti.

● Združevanje sredstev za bogatenje TV programov v okviru Kulturne skupnosti Slovenije, ki naj bi bilo med drugim — tudi dobra osnova za tesnejše sodelovanje med filmsko in televizijsko proizvodnjo še zlasti zaradi zapletov v zvezi s snemanjem filma in TV nadaljevanke »Dražgoška bitka«, pa tudi nekaterih drugih projektov, žal ni dalo rezultatov, ki bi jih lahko, zato je treba tudi ta del tripartitnega sodelovanja v bodoče postaviti na nove temelje.

### Dražgoška bitka

Največji projekt, ki naj bi bil realiziran na osnovi tripartitnega sodelovanja (KSS, Viba film, televizija Ljubljana), sicer pa tudi največji televizijsko-filmski načrt na Slovenskem doslej, je brez dvoma »Dražgoška bitka«. Načrt televizijske nadaljevanke in celovečernega filma »Dražgoška bitka« predstavlja izjemen izziv vsem ustvarjalnim potencialom na področju filma in televizije pri



**slovenski film '80****Stališča sveta za kulturo pri Predsedstvu RK SZDL Slovenije o aktualnih problemih slovenske filmske proizvodnje**

nas, pa naj gre za scenaristični ali izvedbeni del oziroma realizacijo obeh projektov. Upoštevajoč izredno velika finančna sredstva, ki so jih na različne načine zagotovili delovni ljudje za realizacijo obeh projektov, glede na predvideno, pa tudi dejansko angažiranje velikega števila ustvarjalcev najrazličnejših strokovnih profilov, glede na dolžino priprav in seveda glede na tehtnost same teme, je bilo realno pričakovati, da bo delo na realizaciji »Dražgoške bitke«, ko bo steklo, tudi uspešno in pravočasno opravljeno.

Žal je treba leto dni po pričetku snemanja ugotoviti, da se je znašel projekt »Dražgoška bitka« v velikih finančnih organizacijskih in kadrovskih težavah. Do sedanjega stanja je prišlo predvsem zaradi nezadostne pripravljenosti projekta in nestrokovnega dela, zaradi objektivnih in še večjega števila subjektivnih slabosti.

Svet za kulturo ocenjuje, da je več kot očitno, da celotni projekt ni bil ustrezno pripravljen in da je bila odločitev o snemanju preuranjena. Za sedanje stanje sta soodgovorna TV Ljubljana in zlasti Viba film, pri čemer pa je treba izvzeti odgovornosti TV Ljubljana na tistih točkah, ki so posledica skrajno neodgovornega, malomarnega in družbeno škodljivega ravnanja s sredstvi s strani vrste odgovornih delavcev Viba filma in ekipe »Dražgoške bitke«.

Oba, to je producent, kot izvršni producent morata takoj pripraviti celovito oceno in analizo stanja. Na tej osnovi naj svet projekta »Dražgoška bitka«, ki ga je imenoval P RK SZDL Slovenije, kot najvišji družbeni organ celotnega projekta sprejme celovito in objektivno politično oceno o dejanskem stanju, o stopnji odgovornosti vseh subjektov, ki sodelujejo pri realizaciji »Dražgoške bitke«, vključno z odgovornostjo sveta samega in jo predloži v razpravo predsedstvu RK SZDL Slovenije. Za ustvarjanje ustreznega družbenega ozračja, v katerem naj se nadaljuje snemanje Dražgoške bitke je zelo pomembno, da pristojna telesa družbenega nadzora ugotovijo odgovornost vseh, ki so dopustili, da je prišlo do neodgovornega ravnanja z družbenimi sredstvi in da ukrepajo primerno ugotovitvam.

Svet »Dražgoške bitke« naj predlaga tudi konkreten načrt za nadaljevanje snemanja, saj bi bilo po mnenju Sveta za kulturo v tem trenutku družbeno, politično in kulturno nesprejemljivo kakršnokoli daljše odlaganje snemanja. S hitro in učinkovito politično akcijo je treba zbrati manjkajoča sredstva, pri čemer je treba pritegniti tudi nekatere nove možne financirje.

Poleg neposrednih nosilcev nadaljevanja projekta nosi posebno odgovornost za kakovostno nadaljevanje projekta in dokončanje dela na »Dražgoški bitki« tudi celotna izvajalska ekipa, še posebej pa tisti njen del, vključno z nekaterimi igralci, ki je poleg rednih OD zahteval za svoje delo tudi honorarje, katerih višina močno presega družbeno sprejemljive okvirje in ki so v javnosti upravičeno naleteli na ostro obsodbo.

Vsekakor je za uspeh nadaljevanje »Dražgoške bitke« ključnega pomena odnos slovenskih gledališč. Če so v lanskem letu več ali manj upravičeno negodovala nad slabim planiranjem snemanja in nad tem, da se plansko niso utegnili pripraviti na tako veliko odsotnost igralcev, potem za nadaljevanje snemanje ne bi smelo biti več problemov.

Plani za snemanje »Dražgoške bitke« bodo morali biti sedaj tako natančni, da bodo lahko tako producent, kot slovenska gledališča optimalno usklajevala delo v gledališčih, z delom pri snemanju nadaljevanke.

Svet za kulturo podpira zamisel, da bi nadaljevanje snemanja »Dražgoške bitke« prevzela producerska skupina pod okriljem TV Ljubljana. Ocenjuje namreč, da bo premoščanje krize Viba filma tako težka in zapletena naloga, da ne bi bilo realno vztrajanje v vlogi izvršnega producenta v nadaljevanju dela. Viba film se mora v prihodnjem letu prvenstveno obrniti k sebi, realizirati pa mora tudi program petih celovečernih filmov (dva iz tega leta in tri v prihodnjem). Temeljni pogoj za prenos izvršno-producerske vloge pa je predvsem v tem, da Viba film in TV Ljubljana, ob pomoči in potrebnem razumevanju delegatov ustanovitelja pripravijo realne predloge za materialno sanacijo »Dražgoške bitke«.

**Sporočilo o ukrepu družbenega varstva v Viba filmu**

19. novembra 1980 so vsi trije zbori Skupščine občine Ljubljana-Center sprejeli sklep o začasnem ukrepu družbenega varstva in imenovali začasni organ, ki bo prevzel pravice, dolžnosti in naloge vodilnih posameznikov in nekaterih družbenih in samoupravnih organov v Viba filmu.

V začasni organ, ki bo Vibine posle urejal eno leto, so imenovali Franca Gerbca, Ivana Nerada in Alberta Vodnika. Z njihovim nastopom bodo prenehali opravljati svojo funkcijo individualni poslovodni organ (Radovan Teslič), vodja umetniškega programa (Goran Schmidt) in vodja proizvodnega sektorja (Boško Klobučar) začasno pa bodo omejene pristojnosti filmskega sveta, delavskega sveta in odbora za delovna razmerja.

Izvršno producentstvo televizijske nadaljevanke »Dražgoška bitka« naj bi namesto Viba filma prevzela TV Ljubljana, s snemanjem pa naj bi nadaljevali 5. januarja 1981. Ljubljansko temeljno javno tožilstvo pa je vložilo zahtevo za preiskavo zoper direktorja Viba filma Radovana Tesliča in direktorja filmske in televizijske nadaljevanke »Dražgoške bitke« Ivana Mažgona, ker sta osumljena nevestnega gospodarjenja z denarjem, ki je bil namenjen za realizacijo omenjenega projekta.

O deležu odgovornosti drugih, Uprava javne varnosti iz Ljubljane še zbira podatke, preiskavo pa bo treba morda tudi razširiti. Opredeliti bi bilo treba tudi odgovornost Kulturne skupnosti Slovenije, TV Ljubljana, pa tudi SDK.

To je kratek povzetek ukrepov, ki jih je podvzela širša družbena skupnost v zvezi z nastalo situacijo v slovenski filmski proizvodnji, ki jih je bilo mogoče zbrati iz poročanja sredstev javnega obveščanja. Pot raziskovanja, razčiščevanja in reševanja bo očitno dolga, zapletena in naporna, toda upajmo, za usodo slovenskega filma vendarle koristna.

25. november 1980



intervju

# Živojin Pavlović

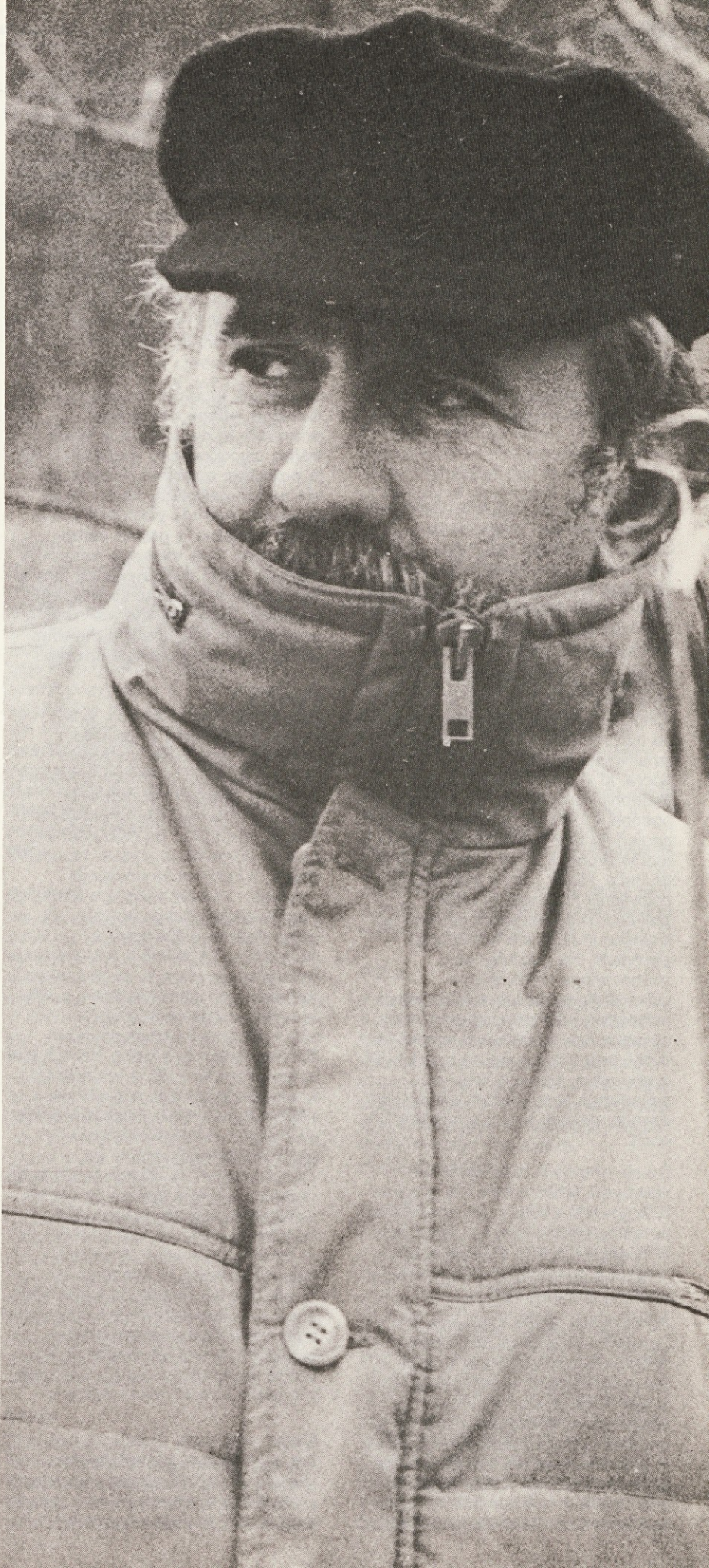
o in ob filmu  
Nasvidenje v naslednji  
vojni

»Niti enkrat  
nisem zagazil  
v  
barje  
ravnodušnosti«

Napravili smo razgovor z avtorjem, ki je med jugoslovanskimi filmskimi ustvarjalci ustvaril največ celovečernih filmov v Sloveniji. Verjetno je to slučaj, ali pa njegova nagnjenost, agresivnost, prijateljstvo, odprtost in iskanje ustvarjalne možnosti, za katero smo bili, to je za dajanje možnosti in ustvarjalno zavzetost, v Sloveniji najbolj odprti, pripravljeni. Šlo je v vseh primerih za obojestransko avanturo, za avanturo ustvarjalca, ki skuša preko filma odkrivati nepoznanosti, in za avanturo kulturnega okolja, ki možnosti dela — ustvarjanja kritično odpira tudi preko kulturno-zgodovinskih determinant in traum. Tako se je slovenski film vključeval v jugoslovanski prostor, tudi skozi očala s slovenskostjo neobremenjenega ustvarjalca. Pavlović je posnel za naš film (tudi jugoslovanski) pomembne filme, provokativne filme v Sloveniji, pretežno s slovenskimi sodelavci.

In njegov pred-tridesetletni Golnik je gotovo le epizoda, drobec njegovega življenja, ki naj bi ga vsaj po njegovem mnenju formalno postavil v naš prostor.

Pravzaprav in gotovo je, da umetnost in njeni ustvarjalci ne morejo pristajati na kakršnakoli mejišča. Tudi družba in okolje ne. Zato toliko Pavlovićevih filmov v Sloveniji, tudi kot dokaz filma, ki je po svoji ontologiji tudi nadnacionalen. Spraševali smo ga o fragmentih, delcih njegovega ustvarjanja, spraševanja se tokrat navezujejo na film Nasvidenje v naslednji vojni, ki ga, kot je za avtorja normalno, ker gre za njegov najnovejši film, najbolj ceni. Spraševala sva (pismeno, ker drugače ni bilo mogoče) **Branko Šömen** (ki je oskrbel prevod) in **Matjaž Zajec**.





**Ekran**

**V zadnjih petnajstih letih je postal slovenski kulturni prostor, kljub nekaterim zasnovam in ozkem gledanju stvari, odprta metafora medrepubliškega sodelovanja, izziv tudi za druge, iz tujega podnebja prihajajoče ustvarjalce. Znotraj te odprtosti se je pojavilo tudi vaše ime, kot pisatelja (Kain in Abel, Mladinska knjiga), scenarista (Daljave v megli) in predvsem režiserja (Sovražnik, Rdeče klasje, Let mrve ptice in Na svidenje v naslednji vojni.) Kakšen izziv je bil to za vas, kot uveljavljenega filmskega misleca z že izdelanim pogledom na svet?**

**Pavlovič**

Težko je reči, da sem imel 1964. leta — med pisanjem scenarija za SOVRAŽNIKA (pa tudi med snemanjem tega svojega drugega igranega filma, ki se je po naključju pojavil 1965. leta v Pulju kot moj prvi »celovečerni« igrani film) — že izoblikovan pogled na svet.

Dvomislim, da ga imam danes. Vsakdanji pogled na svet je »privilegij« filozofskega uma, obenem pa tudi »plod« strahu pred življenjem. Izoblikovan »pogled na svet« je opora, ki je lahko (subjektivno) podobna zanesljivi in odrešujoči podpori. Obenem pa je izkristaliziran pogled na svet v določenem smislu tudi sklerotična misel. Vse skupaj je drugače, kadar gre za individualno doživljanje življenja, za način življenja, ki je predvsem odvisen od biološke in duševne konstitucije osebnosti. Na področju tako imenovanega umetniškega ustvarjanja, se posebnost določene ustvarjalne izpovednosti predstavlja navadno kot »izoblikovan pogled na svet«, v resnici pa gre za posebnosti osebnosti in njenega dela, za posebnosti, ki se jih sam človek ne zaveda, zato jih tudi ni sposoben označiti.

Če se vrnemo k zastavljenemu vprašanju, lahko rečem, da je danes lažje govoriti o tistem, kar sem doslej naredil v književnosti in v filmu, kot pred petnajstimi ali dvajsetimi leti, preprosto zato, ker imam za sabo globljo (in daljšo) sled.

Po naključju nisem hodil s pisano besedo in z »živo sliko« samo po Srbiji, marveč vzporedno tudi po Sloveniji. Dejstvo, da sem polovico svojih filmov posnel v okrilju slovenske kinematografije, govori na eni strani o odprtosti kulturne politike in pripravljenosti nekega naroda, da svojo prožnost za sodobne tokove znanosti in umetnosti aktivno razširi tudi na pripadnike drugega podnebja,

na drugi strani pa predstavlja tudi mojo radovednost, da bi čim bolj spoznal mentaliteto ljudi, s katerimi se — glejte, kmalu bo trideset let (od zdravljenja tuberkuloze na Golniku 1952. leta) — aktivno družim. Ne le, da sem čutil profesionalno zavezanost, da si o specifičnostih nekega sveta izoblikujem lastno izpoved o zaznambah določenih posebnosti, marveč je bila to strast, ki mi je ostala. Zahvaljujoč njej, nisem, vsaj do zdaj, niti enkrat, med delom zagazil v barje ravnodušnosti.

**Ekran**

**So narodi, ki svoje družbene, moralne, etične neuspehe prikrivajo in negujejo kot svojo trajno, zgodovinsko dediščino. Bil je potreben poseben pogum, da ste se teh sakralnih stvari ne le dotaknili, marveč potegnili z njih plašč, obtežen s patino samovšečnosti. Duh vsakega naroda ni namreč nekaj statičnega, ta duh je v nenehnem gibanju, zato oplaja, razburja, inspirira. Kje ste našli podobnosti, stičišča z duhovnim položajem slovenskega človeka?**

**Pavlovič**

Pripadamo delu človeštva, ki še vedno, zaslepljen z eksplozijo revolucije, ni zmožen z zdravim očesom doumeti ne bistva revolucije ne njenih posledic, ki zadevajo človeško življenje. Bila je potrebna iranska revolucija, da smo doumeli, da niso pomembne zdrave, razumske oblate, s katerimi se revolucija »razlaga«, marveč religiozni zanos, s katerim se revolucija »napaja«. A samo dejanje, v življenju, je destruktivna. Ta biološka protuberanca podivjane množice, ki se po pravilu narkotizira z »ideali blaginje«, pušča za sabo brazde nedoumljivih nasprotij, zaradi katerih se kaže življenje kot krvava bajka. Prisluškujoč utripanju svojih čutil, je umetnik tisti, ki vse te zbežanosti, paradoksnе odseve tega zvrtnčenega kaleidoskopa (njegovi valovi nas dvigajo do nebeških ozvezdij, vrtinci pa potaplajo v temna brezna nestalnosti), registrira s svojim delom, pri čemer se tega pogosto ne zaveda. Od njegovega ustvarjalnega zamaha, (ki je odvisen predvsem od sestave njegove narave), bo odvisno, do katere stopnje bo pot, po kateri hodi, gnan z imperativom lastne ustvarjalne nuje, zašla tudi v »prepovedana področja«. V luči teh spoznanj, se usoda slovenskega naroda kali, gosti in izgoreva v tem istem plamenu.

**Ekran**

**Kaj vam je omogočilo hitrejši prehod od splošnega k posameznemu? Kje ste imeli pri tem težave, kakšni so bili nesporazumi?**

**Pavlovič**

Ker se ne ukvarjam samo s filmom, marveč tudi pišem, bi rekel, da se je gibanje od »splošnega« k »individualnemu« zgodilo na področju književnosti, a pod vplivom filma. Ščasoma sem se namreč čedalje bolj zavedal razlike med književnostjo in filmsko vokacijo, pa sem sliko prepuščal filmu, stanja pa literaturi. Razumljivo, dosledna razdelitev je nemogoča, posebno, če vemo, da sta film in literatura »brat« in »sestra« v zvrsteh umetniškega izpovedovanja, vendar je skozi prakso mogoče zaslutiti, v katerem primeru ima prednost »slika« ali »beseda«: v skladu s tem se potem priklanjamo posebnostim posameznega medija.

Skoraj v vseh svojih filmih (razen v HAJKI) sem se ukvarjal predvsem z eno osebo (s tako imenovanim »junakom«). Toda med spremljanjem junakove usode, je mogoče zaznati proces, v katerem se s stališča opazovanja človeka v svetu, preide na stališče opazovanja sveta v človeku. Glede na to, da sem večino filmov delal po literarnih delih, je (pretehtanost ene točke gledanja nad drugo povzročila narava same literarne predloge. SOVRAŽNIK (narejen po DVOJNIKU F. M. Dostojevskega) je primer poskusa filmske interpretacije sveta v človeku, čeprav je takšna »točka videnja« data, po mojem mnenju, najbolj skladen rezultat v LETU MRTVE PTICE. Primer za najbolj popoln doseg nasprotne »točke gledanja« — človek v svetu — lahko najdemo v filmu KO BOM MRTEV IN BEL, a za najboljšo združitev obeh »vizur«, iz katerih je nastal moj najbolj kompleksen film, ocenjujem film NA SVIDENJE V NASLEDNJI VOJNI.

V tem delu, predvsem zahvaljujoč literarni predlogi, je uporabljen model dramaturgije »pikarskega romana« (tako kot v filmu KO BOM MRTEV IN BEL), vendar pa za razliko od Džimija Barke, ki je prepuščen življenjskemu vrtincu brez vsakršnega notranjega odnosa do vsega tistega, kar se mu dogaja, pa Berk, čeprav ne nosi vojni metež, do njega, do tega življenjskega vrtinca, ni ravnodušen. Še več, z leti izgrajuje Berk do življenja svojo aktivno zavestno pozicijo, pa čeprav s stališča suhoparne racionalnosti, je to življenje na zunaj nesmiselno.

**Ekran**

**Najbrž se strinjate, da za ustvarjalca ni posebnih, samo zanj rezerviranih tem, prav tako kot ne bi smelo biti tabujev, svetinj, da jim človek ne bi mogel dati novih, iz razmišljanja zraslih razsežnosti. Kako najdete, kako vidite in kako doživljate ustvarjalni prostor, v katerem**



## uresničujete svoje videnje družbenega spreminjanja?

### Pavlovič

Priklanjanje individualnemu ali kolektivnemu konceptu življenja odpira v bistvu vprašanje opredelitve mnogo manj za določeno ideologijo, a mnogo več za določeno civilizacijo. Glede na to, da vsaka oblika življenja vzpostavlja, primerno svojemu mehanizmu, (tehnik obstajanja), določene *neizbežne* prepovedi, tako je tudi morebitna kolizija z določenimi prepovedmi, odvisna od manjšega ali večjega sključevanja posameznika v vladajočo obliko življenja. In s tem tudi pojmovanja življenja. Individualni koncept svobode se, naravno, upira prepuščanju kolektivnim ritualnim obredom (ki so, kakor vemo, lahko zelo nevarni za individualizem in za vse, kar pod tem razumemo — svobodo mišljenja, govora, združevanja in tako dalje), zato je skok v kolektivno, mitsko, označeno kot *beg od svobode* (po E. Fromu)! Nasprotno pa je prepuščanje hudourniku, ki nas osvobaja individualne odgovornosti, ki blaži bolečino od pritiska zavesti in vesti (kategorija izključno individualističnega značaja), so za pripadnike kolektivismu *beg v svobodo* (iz individualističnega razdiralnega in za mit rušilnega tveganja).

Človek se mora tega zavedati, kar pa za umetnika ni pravilno. Vendar se umetnik srečuje s prepovedmi (bodisi individualne, bodisi kolektivne narave), mimo lastnega, zavestnega hotenja, kajti smer delovanja njegovega ustvarjalnega dela določa specifična umetnikove ustvarjalne nuje in ne njegova zavestna opredelitev.

Kljub temu pa kulturno bogastvo prerašča te omejitve in sčasoma postaja lastnina vseh.

Med bivanjem v Sovjetski zvezi 1969. leta sem se odpravil, na lastno pest, v Predelkino, da bi obiskal »dačo«, v kateri je živel, ustvarjal in umrl Boris Leonidovič Pasternak. Vilo, polno stvari, knjig, umetnikovih oblek, sem našel v razpadanju in gnitju. Pasternakova snaha mi je z grenkobo rekla, da je družina nameravala zaščititi vilo, s pomočjo spoštovalcev pokojnikovega veličastnega dela, ter jo spremeniti v muzej, vendar je Društvo sovjetskih književnikov sklenilo vso Pasternakovo materialno dediščino vreči iz vile in dodeliti »dačo« nekemu živemu zaslužnemu sovjetskemu umetniku. »Zdaj se bo vse to uničilo« so bile sklepne snahine besede, »čež sto let pa bodo vsako nadrobnost rekonstruirali.«

### Ekran

Zanima nas, zakaj jemljete pri

svojem delu za izhodišče skušnjo, s katero posegате v neodkrit svet, v novo ustvarjalno področje, da bi nato preko te skušnje odkrili sebi in gledalcem nove razsežnosti vrednote našega življenja?

### Pavlovič

Poskušam pokazati življenje v vsej njegovi razsežnosti. Opazujem ga s svojimi očmi, doživljam ga s svojim srcem, poskušam ga razumeti s svojim umom. O njem govorim na način, s katerim se znam izražati. Sam sem seveda ne zavedam, kaj sem doslej postoril. Pa se tudi ne trudim. Spoznanje *kaj* sem naredil, ne bo povečalo vrednosti samega dela. Kvečjemu je lahko motnja pri nadaljnjem delu. Zato tudi ne prebiram tistega, kar sem napisal, in ne gledam, kar sem posnel.

### Ekran

**Vaš slovenski filmski opus se nam danes kaže kot razgiban ustvarjalni triptih s prologom (Rdeče klasje, Let mrtve ptice, Nasvidenje v naslednji vojni ter Sovražnik). Vsi trije filmi obravnavajo prelomna obdobja novejšje, državotvorne zgodovine slovenskega naroda in vsi trije filmi so dramaturško zastavljeni kot nesporazumi med posamezniki in »političnimi reprezentanti« družbe. Ali lahko umetnost, torej tudi film predlaga razrešitve takšnih kriznih položajev?**

### Pavlovič

Ne film ne nobena druga umetniška zvrst, ne morejo predlagati rešitve »problema«, o katerih je govora v stvaritvah. Kajti ni cilj kazenje na probleme, ni njihovo razreševanje, cilj je predstavljanje totalitete življenja, kar, v skrajni točki, ni ničesar drugega kot poskus prodiranja v skrivnost, ki jo s sabo prinaša življenje. To skrivnost lahko včasih zaslutimo s pomočjo tako imenovanih tekočih problemov našega vsakdanjika, drugič s pomočjo drugih in drugačnih opažanj. Vrečič, eden največjih slovenskih slikarjev (popolnoma nerazumljivo zapostavljen), je slikal predele svojega Prekmurja in socialne teme iz življenja delavcev. Do skrivnosti se ni dokopal preko razritih, z ognjem in s siromaštvom ožganih delavskih obrazov, marveč s pomočjo trepetajoče letne atmosfere, v kateri dihajo njegovi ravninski predeli.

### Ekran

**Bralcem Ekрана je znan uspešen roman Vitomila Zupana Menuet za kitaro (dve izdaji). Znan jim je tudi film po romanu, s spremenjenim, privlačnejšim naslovom Nasvidenje**

**v naslednji vojni. Zanima nas, zakaj ste spremenili Berkov lik iz literarnega junaka, ki izkorišča položaje vojnega, revolucionarnega časa v dokaj naiven lik spremljevalca vojnih, revolucionarnih gibanj?**

### Pavlovič

Vitomil Zupan je roman MENUET ZA KITARO oblikoval v izpovedni obliki, izpovedal ga je v prvi osebi. Berk oblikuje v romanu sam, ko pripoveduje o svojem življenju. Pri tem se spominja sebe kot zrel človek, tudi o tistem, kar je doživel, govori kot zrel človek. O sebi, kot o nekdanjem človeku, razmišlja danes. V filmu pa vidimo Berka v »tretji osebi«, ko je akter med akterji, res je, naša pozornost je posvečena njemu, vendar mi ne moremo opazovati življenja skozi njega, kot je to mogoče v romanu, kvečjemu samo njega v življenju. V trenutku, ko postane mladi (pa tudi stari) Berk predmet našega opazovanja od zunaj, je on za nas nedvoumno dvajsetletni mladenič. Zaradi tega sem se, zavedajoč se tega dejstva, lotil izbire nosilca glavne vloge. Sam izbor Metoda Pevca je vsilil določene popravke, pa ne zaradi tega, ker igralec ne bi zmožog pričarati Berka takšnega, kakršen je v romanu, marveč zato, ker se mi je zdelo, da bi bila Berkova usoda, reflektirana s pomočjo dvajsetletnega Berka, poosebljenega z zunanjim videzom in obnašanjem Metoda Pevca, razumljivejša, če bo, ko bo stopil na bojišče, bolj nedolžen (ne bolj naiven) od Berka iz romana.

### Ekran

**V kolikšni meri ste zadovoljni s konfrontacijo dveh tako izrazitih filmskih likov kot sta Anton in Berk. Ali mislite, da vam je ob postavitvi enega sveta, enega lika, Berkovega, uspelo s prav takšno intenzivnostjo izrisati tudi njemu dopolnjujoči lik, lik Antona kot človeka in revolucionarja?**

### Pavlovič

Anton je v filmu siromašnejši kot v romanu. Anton oblikuje v romanu sebe predvsem verbalno, torej skozi dialog, predvsem pa skozi dolge monologe. Film dovoljuje, da se osebe takoj eksponirajo in razvijajo skozi dogajanja, pri tem seveda mnoge teže skozi dialog, nikakor pa ne skozi monološko izpoved. V tem je morda odgovor na vprašanje, zakaj je Anton v določenem smislu v Berkovi senci (čeprav Berk tudi v filmu ne bi postal tisto, kar je, če ne bi bilo Antona). Kljub temu, zahvaljujoč veliki sugestivnosti Borisa Juha, ustvarja Anton, v sožitju



z Berkom, tudi v filmu zelo pomembno miselno ogrodje za Berkovo dozorevanje, (Sicer pa fraza: »Nasvidenje v naslednji vojni«, je fraza, ki jo Berku izpoveduje Anton, neposredno pred svojo smrtjo, in je, nikakor ne naključno, postala tudi naslov filma).

### Ekran

**Ali se vam zdi, da sta Berk in nemški vojevnik vrednostno, filozofsko in ideološko enakovredna partnerja, sogovornika, sobojevnika? Kje so po Vašem mnenju možnosti poligonov za razčiščenje preteklosti?**

### Pavlović

Ne mislim. V bistvu, Bitter je samo povod, izziv, da se Berk sreča sam s sabo. Drugače bi moral tudi Bitter živeti v spominih, ne pa v posplošenih razmišljanjih. V bistvu, ne človek, ne človeštvo, nima od zgodovine koristi. Zato je tudi obračun s preteklostjo brezpomemben, kajti čas devalvira vsak tak poskus. Mi se lahko z lastno preteklostjo rujemo sami v sebi, brez možnosti, da bi našli njen smisel. Saj tudi v lastnem rojstvu ne moremo najti smisla. In niti v smrti.

### Ekran

**Če bi hoteli estetsko ovrednotiti Vaše filme, bi morali pristati na »estetiko grdega«, ki jo Vaša kamera pod oznako »naivnosti« odkriva kot vnaprej pripravljena presenečenja. Stil takega slikanja se opira na reizem, ki pa se zadovolji sam s sabo in ostaja na ravni aranžiranja. Ali ne gre za svojevrstni ustvarjalni postopek, ki se ne izogiba ideološkemu?**

### Pavlović

Vsakdo poskuša postopati v skladu s svojo naravo, tako tudi jaz. To je edino, kar vam lahko rečem kot odgovor na postavljeno vprašanje. Analize morajo biti prepuščene drugim.

### Ekran

**Zgodovina človeštva je zgodovina vojn, z možnostjo, da bi človeštvo našlo svoj pravi smisel v miru, pri čemer gre del naših prizadevanj v tej smeri. Koliko izkušenj smo dobili iz zgodovine in kako pomembna je naša poslednja izkušnja druge svetovne vojne, ko smo je povezali pri nas z revolucijo in državnostvornostjo?!**

### Pavlović

Beseda »smisel« ima le utilitaristični pomen. Stoletna prizadevanja najbolj

briljantnih umov človeštva, da bi se dokopali do »smisla«, ostajajo, kot po pravilu, brez rezultatov (kajti tudi pojem »rezultat« ima le utilitaristični pomen).

Mi bi radi vsemu, kar počenjamo in vsemu, kar »obstaja«, našli smisel, vendar pa so tudi samo *obstajanje* (kakor tudi *neobstajanje*), pojmi, v katere ne moremo biti prepričani, zato so »smisli« kakršnekoli vrste — smisel vojne, ali smisel miru — v bistvu popolnoma nesmiselni. Mi se zatekamo k »smislu«, da bi nekako usmerili združeno energijo, vse dotlej, dokler te same energije ne začenjajo menjati svojo obliko in intenzivnost.

S spremembo stanja energij, se menja tudi njihov »smisel«. S stališča, ki ne bi predstavljalo ljudske potrebe, vojna ni nič manj nesmiselna kot mir, kajti v relacijah Narave, pojma *vojna in mir* ničesar ne pomenita.

### Ekran

**Navadno knjige posvečamo posameznim osebam: s filmi je to redkeje. Ali je film NASVIDENJE V NASLEDNJI VOJNI vaš edini film s posvetilom?**

### Pavlović

Tudi film RDEČE KLASJE sem posvetil hrvaškemu pesniku Danijelu Dragojeviću, vendar je producent nasprotoval, da bi ime pesnika, njemu takrat še neznanu, vpisal na špico filma.

Eden redkih in resničnih izjemnih ljudi, s katerimi sem imel čast ustvariti film NASVIDENJE V NASLEDNJI VOJNI, je bil tudi Rado Štoka, poleg Vitomila Zupana in Petra Zobca vsekakor najiminenitnejša pojava pod slovenskim nebom. Ponesrečil se je neposredno po končani laboratorijski obdelavi filma, ki ga zagotovo ne bi končali, če ne bi bilo njega. NASVIDENJE V NASLEDNJI VOJNI, ki je posvečen njegovim sencem, je bil Radov prvi in zadnji igrani film.

## filmografija Živojina Pavlovića

1961	LABIRINT (kf, Kino klub Beograd)
	scenarij, režija
1962	KAPLJE, VODE, BOJEVNIKI (omnibus Sutjeska film)
	scenarij, (koscenarist Olga Vujadinovič), režija
1965	SOVRAŽNIK (cf, Viba film Ljubljana)
	scenarij (po noveli »Dvojnik« F. M. Dostojevskega) režija
1966	POVRATEK (cf, Avala film, Beograd)
	režija
1967	PREBUJANJE PODGAN (cf, FRZ Beograd)
	režija
	KO BOM MRTEV IN BEL (cf, FRZ Beograd)
	režija
1969	ZASEDA (cf, FRZ Beograd)
	scenarij (po literarni predlogi »Po treči put« Antonija Isakovića in »Legende« Živojina Pavlovića)
	režija
1970	RDEČE KLASJE (cf, Viba film Ljubljana, Centar film Beograd)
	scenarij (po romanu »Na kmetih« Ivana Potrča) režija
1973	LET MRTVE PTICE (cf, Viba film Ljubljana)
	režija
1976	PESEM (tf, TV Beograd)
	scenarij (koscenarist Đorđe Lebović — po romanu Oskarja Davića »Pesem«) režija
1977	HAJKA (cf, FRZ Beograd)
	scenarij (po romanu Mihaila Lalića »Hajka«) in režija
1980	NASVIDENJE V NASLEDNJI VOJNI (cf, Viba film Ljubljana)
	scenarij (po literarni predlogi Vitomila Zupana »Menuet za kitaro«) in režija

kf — kratki film  
cf — celovečerni film  
tf — televizijski film



nova proizvodnja

# NASVIDENJE V NASLEDNJI VOJNI



*proizvodnja:*  
Viba film, 1980

*scenarij:*  
po literarni predlogi  
Vitomila Zupana »Menuet  
za kitaro«

*režija:*  
Živojin Pavlović  
*asistent realizator:*  
Peter Zobec

*direktor fotografije:*  
Tomislav Pinter

*scenografija:*  
Mirko Lipužič

*kostumografija:*  
Irena Felicijan

*glasba:*  
Bojan Adamič

*maska:*  
Anka Vilhar

*montaža:*  
Olga Skrigin

*tonski snemalec:*  
Matjaž Janežič

*direktor filma:*  
Vera Mihić

*igrajo:*  
Metod Pevec, Hans Christian  
Blech, Boris Juh, Milan Puzić,  
Tanja Poberžnik, Ivo Ban,  
Jožica Avbelj, Janez Starina,  
Barbara Levstik, Zvone Hribar,  
Jože Hrovat in drugi

*distribucija:*  
Vesna film, Ljubljana

*število snemalnih dni:*  
70

*dolžina filma:*  
3213m, 1 ura 53 min

*cena:*  
26.000.000 din

*laboratorijska obdelava:*  
Jadran film, Zagreb

*tehnika:*  
35mm Widescreen





### ● Avtentičnost, ki izziva

So dejstva, o katerih ob gledanju filma *Nasvidenje* v naslednji vojni ne more biti dvoma. V filmsko izraznem smislu gre za stvaritev, ki v svojem poteku, nabitem s preišljenim avtentičnim vzdušjem vojnih prizorov zares sugestivno ponazarja grozljivost časa, na katerega obuja spomin. V nasprotju z večino naših (pa tudi tujih) »dekoracij«, ki so spomin na zgodovinska dejstva enostransko konstruirale, ga ponarejale in ga, na način odbijajočih heroizacij celo razvrednotile, je avtor tega filma težil k resni, zavzeti in karseda stvarni, avtentično verjetni interpretaciji dogajanja v vrstah pripadnikov partizanske narodnoosvobodilne vojske ter k ponazoritvi, ki naj bi podala pravo, dejansko, nepredelano, zares življenjsko podobo razmer, odnosov in doživetij.

Na račun temeljnega uprizoritvenega hotenja zagotovo ni potrebno izražati kritičnih pomislekov, prej navdušena priznanja, kajti dejstvo je, da je avtorjev tozadevni namen izpolnjen in avtentično vzdušje časa podano. Toda stvari se ne končajo pri tem. Gledalčev razmislek in analiza morata teči dalje. In prav na tej točki percepcije se sprožajo vprašanja, ki segajo globlje in odgovor nanje zlepa ne more biti samoumeven.

Vzdušje, h kakršnemu je avtor filma težil in ga tudi dovolj sugestivno realiziral, vzbuja z vrsto prizorov, ki jih je nanizal v svojo fresko vojnega dogajanja, predvsem s spletom in pomenom teh prizorov, resne pomisleke v dejansko verodostojnost celotne ponazoritve.

Obe trditvi sta na prvi pogled videti anahronistični. In vendar. . .

Problem je seveda veliko bolj zapleten, kot je videti na prvi pogled. Dokaj očitno je, da se znajde kritično opredeljevanje do Pavlovičevega videnja slovenskih partizanskih razmer pred težjimi preizkušnjami, kot si jih je zastavljaval avtor filma *Nasvidenje* v naslednji vojni sam. Njega, avtorja, je namreč zanimalo zgolj lastno videnje stvari, pri čemer si ni delal nobenih dilem glede morebitne relativnosti svojega pojmovanja resnice. Z vprašanji te vrste se ni ubadal. Kar ga je zanimalo, je bila le kolikor mogoče avtentično-prepričljiva upodobitev lastnega pogleda na vojna dogajanja, izkazanega v polemičnem zanikanju vseh tistih interpretacij, ki jih šteje za pavšalizacijo in celo za ponaredek stvarnosti. Njim nasproti postavlja povsem drugačno, svojo sliko, ki si na vso moč prizadeva, da bi se uveljavila kot nova in edina prava, zares pristna, neretuširana slika vojno-revolucionarnega časa.

Ocenjevalec filma po dilemi, ki se v zvezi z vsem tem ponuja, ne more preprosto anulirati. Glede na to, da ga avtor na svoj specifični način prepričuje o tem, da je verodostojna prav njegova interpretacija, v katero bi domala ne smel podvomiti, se v njem hočeš nočeš soočita obe viziji »partizanske« stvarnosti: tista, o kakršni beremo v knjigah in dokumentih, poslušamo spomine, si ga ogledujemo na fotografijah, v poeziji in v dnevnih zapisih tistega časa — ter na drugi strani vizija, ki jo sugerira avtor filma *Nasvidenje* v naslednji vojni prek spominskega toka svojega filmskega junaka Berka. Izzvani smo k vprašanju o tem, kakšna je bila — sredi med dvema skrajnostima — prava, objektivna resnica, a se pri priči zavemo, da je pravzaprav ni mogoče fiksirati, kajti na voljo so nam samo njene posamične interpretacije, bolj ali manj avtentične, bolj ali manj subjektivne, pa vendar interpretacije, pogojene z idejno ali ideološko pozicijo posameznih interpretov, z njihovo življenjsko filozofijo in z vsemi drugimi individualnimi motivi ali lastnostmi. Pri

tem je očitno, da je subjektivni pristop neizogibna sestavina sleherne umetniške interpretacije, ki skuša »tekmovati« z zgodovinospisjem, da bi podala bolj točno, bolj pronicljivo in bolj resnično sliko stvarnosti. Nekatere umetniške stvaritve so pri tem bolj, druge manj intenzivne. O Pavloviču je mogoče ugotoviti, da je v svojih tozadevnih prizadevanjih izrazil angažiran in da mu je še kako do tega, da bi kar se da sugestivno izrazil svoje videnje stvari in nas o njem prepričal. Prizadeva si, da bi nam v zavest vcepil drugačno podobo, kot nam jo je vcepil memoarno zgodovinospisje ob asistenci recitalov, kantat in spektaklov.

Toda kakšna je ta njegova slika, ujeta v asociativni tok Berkovih spominov? Berk doživlja partizanske čase na izrazito samosvoj, individualističen, drugačen, od »črede« (v narekovaju), v kakršno se čuti vključenega, distanciran način. Do vsega, kar vidi in doživlja, je skeptičen in kritično nezaupljiv, kar seže celo tako daleč, da gleda dejstva s povsem svojo doživljajsko in idejno optiko. Hajka in partizansko ravnanje v njej sta v njegovih očeh velika zmeda in ubijalski nesmisel, le nekakšno splošno človeško beganje med ubijalskimi kroglami, pobijanje brez vsakršnega rezona in padanje v brezna eksistenčnega brezupa. Smotrne vojaške ali idejne organizacije pri vsem tem ne doživlja, z izjemo nekakšne toge dogmatske volje, ki zlovešče tiči v ozadju in prihaja na spregled le tu in tam v osehah komisarjev in politbirojevcev, ki se z jeepi vozijo na mitinge, izvržejo nekaj parol in se spet umaknejo na varno. »Čreda« razhajkancev pa je še naprej prepuščena nesmiselnemu plesu smrti, smrti, ki je edini zakon tega dogajanja in vrhu vsega plod absurdnih naključij, ne pa kakršnekoli zavestne logike bojevanja ali žrtvovanja za ideale.

Ker je vsa ta podoba podana s poudarjeno sugestivnostjo, saj skuša biti navzven in navznoter kar najbolj prepričljiva in podobna vizualni dokumentarnosti, nas vprašanje o tem, kaj je bilo pravzaprav res, vznemirja še tolikanj bolj: je bilo res, da se je fašistoidnim tendencam, ki so dominirale v našem tedanjem življenjskem prostoru, uprla jasno profilirana koncepcija revolucionarno-osvoboditvene preobrazbe družbenih odnosov na način zavestnega oboroženega boja. . . ali pa je dogajanje teklo v znamenju poteka vojne kot neskončnega sproščanja fizičnega in psihičnega zla in nasilja brez sleherne smotrne ali odrešujoče ideje in brez urejajoče zavesti?

Berku-posamezniku kot literarno-filmskemu junaku takšne doživljajske ali filozofske naravnosti seveda ne moremo oporekati. Vsakdo ima pravico doživljati čas in zgodovinske razmere po svoje, četudi v nasprotju z dominantnimi normami. Vendar pa se je v filmu *Nasvidenje* v naslednji vojni zgodilo nekaj drugega. Berkovo doživljanje je preraslo okvire njegove individualnosti, prenehalo je biti samo njegova osebna vizija časa; prek avtorjeve popolne identifikacije z Berkovim videnjem je postalo vzorec nekakšne objektivne in absolutne podobe dogajanja.

Temeljni kamen estetsko-izraznega konflikta, ki prihaja na ta način do veljave, je okoliščina, da je Pavlovič Berkovo fiziognomijo povzel kot svojo in jo brez kakršnekoli distance do njegovega videnja stvari spojil s svojo namero, da to drugačno, skeptično gledanje na revolucijska razmerja vcepi tudi v našo zavest. Berkova individualistična posebnost je bila tako povzdignjena v princip. Namesto da bi bila plisirana kot eno izmed dejstev, prisotnih v poteku dogajanja in soočeno z ostalimi dejstvi, je prikazana kot edina resnica. S tem pa prihaja do veljave avtorsko zanikanje vseh drugih





videnj, kar lahko — v enaki meri kot popolni pristanek na izraženi pogled — vzbudi tudi popolni dvom v njegovo točnost, avtentičnost in umetniško verodostojnost.

### Viktor Konjar

Filmska dela, posneta po literarnih predlogah, so nenehno v nevarnosti, da bodo iz teh predlog zajela preveč in obenem premalo »literature«; preveč, kadar skušajo filmski avtorji prenesti na platno tudi tiste sestavine besedila, ki jih neposredno ni mogoče »prevesti« v slikovni jezik, premalo pa, ko se naposled (običajno) izkaže, da je kljub skrbnemu »prenosu« izpadlo prav tisto, kar je prej funkcioniralo kot »smisel« literarnega dela. Za take filme navadno rečemo, da jim nekaj »manjka«, pri čemer pozabljamo, da je tako zgolj zategadelj, ker je v njih hkrati nekaj »odveč«: namreč prav tisto, kar »manjkajoče« pogojuje. Lep primer za to je tudi Pavlovičev film »Nasvidenje v naslednji vojni«, delo, ki mu sicer nikakor ne gre odrekat izrazitih vizualnih kvalitete, vendar slednje ne more spremeniti vtisa, da je režiser »nasedel« literarni predlogi — Zupanovemu romanu »Menuet za kitaro«.

Gre predvsem za vprašanje prepletanja filmske »sedanjosti« (Berk in Bitter kot turista v sodobni Španiji) in »preteklosti« (Berkovi partizanski spomini), zakaj to kombiniranje obeh sestavin pripovedi se odvija s kinematografskega vidika vse preveč »preprosto«, formalistično in celo naivno, da ne bi za tem čutili literature. Vendar pa preprostost in naivnost v tem primeru nikakor ne izvirata iz literature, marveč enostavno iz dejstva, da je moral filmski »prevod« marsikaj opustiti (pač zaradi logike filmskega jezika), če je želel ohraniti preglednost »izvirnika«. Tisto, kar je izpuščeno oziroma opuščeno, seveda sedaj manjka, kar pa je ostalo, je zatorej nekako odveč. Težava je pač v tem, da je film v primeri z literaturo izredno »nazoren«; prizori, ki izmenično kažejo špansko sedanjost in skozi Berkov spomin posredovano jugoslovansko »polpreteklost«, se zato prepletajo preveč direktno, poveza je simplificirana in mestoma celo nasilna, predvsem pa skrajnje »prozorna«. In vendar: če bi hotel Pavlovič te »španske vložke« docela opustiti — kar bi bilo glede na sedanjo podobo filma najbrž upravičeno — bi moral preoblikovati celotno pripoved, zakaj ti vložki imajo kljub vsemu svojo funkcijo. Predvsem je tu vrsta asociacij: Španija in španski borec Anton, dežela neuspele revolucije in Antonov dvom v uspeh jugoslovanske revolucije, hajka in bikoborbe, propagandni nacistični dokumentarec na španski televiziji in krvavi dogodki, posredovani skozi Berkov »spomin« itd. Toda možnosti, ki jih ponujajo te in podobne povezave, so tako slabo, skoraj šolsko nerodno izkoriščene, da bi bilo bolje, ko bi se režiser v celoti odpovedal »španskim scenam«; le-te so namreč v filmu odveč, ker mu prav zaradi njih nekaj »manjka«.

Neprimerno boljši del filma predstavljajo Berkovi »partizanski spomini«; v razmerju do njih so »španski vložki« v resnici pomembni le toliko, kolikor jih skozi lik ostarelega Berka jasno opredeljujejo kot »zgolj« spomine, s čimer je tako rekoč »od zunaj« določena tudi ideološka naravnost tega dela pripovedi. Mladi Berk, ki je tu v ospredju, je že od vsega začetka označen kot

meščanski, demokratično misleč in z določeno mero »človečnosti« obdarjeni intelektualec. Te njegove lastnosti so obenem poglavitni vzrok vseh njegovih težav, zakaj v svetu strogih »pravil« in »discipline«, v katerem se giblje, so nenehno kamen spotike. Na ta način prihaja glavni junak v nenehne konflikte z »revolucijo«, še zlasti z njeno stalinistično potezo, kakor je formulirana v filmu — in ta junakov spor s svetom »železne organiziranosti« se nadaljuje celo na ravni seksualnih odnosov (hladno razmerje z mlado, skrajnje »disciplinirano« in zategadelj že kar frigidno partizanko; temu nasproti pa nadvse strasten »kontakt« z domobransko nevesto).

Zanimivo je seveda vprašanje razmerja med ostarelim Berkom, ki se teh dogodkov »spominja«, in Berkom kot »predmetom« spominjanja, zakaj kljub vsej nerodnosti in pretirani »neposrednosti« v načinu povezovanja »sedanjosti« in »preteklosti« je vendarle jasno, da gre za naknadno konstrukcijo, prepojeno z značilno meščansko ideologijo. Stari Berk si pač ne more kaj, da ne bi svojega »sedanjega« razmerja do revolucije podtaknil tudi svojemu lastnemu »spominskemu liku«, zaradi česar se — in to prav zato, ker gre za »spomin« — zastavlja dvojno vprašanje: koliko so pretekli dogodki vplivali na »sedanjo« Berkovo ideološko pozicijo in koliko je le-ta vplivala na »pretekle« dogodke, kakor se kažejo »v spominu«. Jasno je namreč, da ne gre zgolj za vprašanje dejanskega stalinizma, marveč je moč v ozadju tega vprašanja zaslediti miselnost, ki a priori dvomi v uspešnost vsakršne proletarske revolucije in vidi v njej zmeraj že stalinistično deviacijo. Zato je »spominski« Berk tako značilno razcepljen junak: gre v partizane, ne pa tudi v partijo, se sicer bojuje, vendar obenem skrbi predvsem zase in za lastne užitke, optimistično pričakuje zmago, a ne verjame preveč novi oblasti itd. In če se zdi, da je vseskozi prepuščen samemu sebi, je to predvsem zato, ker ne more razčistiti z nekaterimi temeljnimi vprašanji, ali pa se jih loti z »napačnega« konca. Zato je tudi podoba revolucije, ki jo v spominih obuja stari Berk, videti tako enostranska, prevzaprav »neprivlačna«.

Treba je reči, da je film izvrstno izkoristil prav ta »spominski« moment, pri čemer je jasno nakazal, da je svet revolucije, ki ga je »proizvedel« in ki se zdi tako »vprašljiv«, takšen kot je prav zato, ker je v resnici fikcija znotraj fikcije (kar je film že sam po sebi), ker je torej spominska konstrukcija, utemeljena v določenem ideološkem polju. Najbrž ni treba posebej poudarjati, da je tudi slednje že »del« filmske pripovedi, nikakor pa ne »zunanje«, se pravi film utemeljuje. Zaradi nenehne distance, ki mu omogoča kritičen odnos do »snovi«, je režiserju docela nesmiselno očitati kakršnokoli »ideološko identifikacijo« z osrednjim junakom, saj je končni učinek pripovedi ravno nasproten. Če z druge strani ni nikjer in v ničemer razbrati neke neposredno razvidne »obsodbe« glavnega junaka, je to kajpak filmu le v prid, zakaj junak se tako ali tako »obsodi« sam.

### Bojan Kavčič



nova proizvodnja

# Prisila in prosta volja

Dejan Đurković

Sila tenko vez med književnostmi jugoslovanskih narodov ter jugoslovansko kinematografijo so v letošnjem letu\* obogatili trije novi filmi, oprti na troje pomembnih literarnih del: Babajeva, Karanovičeva in Pavlovičeva ekranizacija del Novaka, Mihajloviča in Zupana.

Pavlovičev film *Nasvidenje v naslednji vojni* povzema producentova propagandna služba takole:

»V Španiji, na koridi, na prizorišču ritualne smrti, se srečata nekdanja sovražnika: slovenski partizan in nemški vojak, ki se je bojeval v Jugoslaviji. Sredi ljubeznive, turistično razpuščene Španije v njenih dialogih znova oživi ljubezen, ki ju je bila oba obsedla: vojna. Iz zanesljive historične in geografske razdalje skušata dognati nekatere tiste poteze davnega spopada na življenje in smrt, ki med krvavim bojem samim niso mogle biti razvidne. In v horizontu jugoslovanskega borca vstajajo avtentične podobe gverilkega vojskovanja v Jugoslaviji, prežarjene skozi izrazito subjektivno prizmo. V času, ki je včerajšnji in današnji, na prostoru med nekimi slovenskimi hribi in nekimi španskimi obalami se pred našimi očmi izrisuje podoba zideologizirane Evrope 20. stoletja, ki je s svojim socialnim vrtnčenjem zaznamovala narode in posameznike.«

Avtor tega povzetka je očitno uporabil stališče, izraženo v eseju Andreja Inkreta z naslovom »Pričevanje in poezija« (kot predgovora k prevodu Zupanovega Menueta za kitaro v srbohrvaščino, Narodna knjiga, Beograd, 1979, kjer beremo: »In kot so na eno stran Menueta za kitaro na petindvajset strelcev postavljene podobe natanko določenega časa, precejene skozi optiko avtobiografskih spominov, so na drugo stran njegove zgodbe postavljene španski deli.« Gre za čas trideset let pozneje, za poletno brezbržnost na španskih turističnih obalah; tu je Zupanov Viktor Bergant-Berk, zamišljeni popotnik, 'obremenjen' s svojo knjigo spominov, in tu je tudi njegov imaginarni sogovorec, nekdanji častnik nemške okupacijske vojske, Joseph Bitter. Avtor poskuša prek dolgih pogovorov med obema nekdanjima nasprotnikoma iz varne zgodovinske distance doumeti nekatere poteze davnega spopada življenje in smrt, ki jih poprej, dokler je boj še trajal, ni bilo mogoče zaznati: gre za obzorje slovenskega partizanskega fenomena v obeh častnika z nasprotno bojne črte. Ta poglavja vojne psihologije, intonirana nemara s kančkom nostalgije — pa vsekakor tudi ironije — imajo v Zupanovem besedilu kljub neke vrste ležerni intelektualistični erudiciji izjemno natančno in neizogibno vlogo. Z njimi je predvsem znova nedvoumno fiksirana memoarska pozicija pripovedovalca-pisatelja. Menuet pripoveduje svojo zgodbo trideset let pozneje in avtor pri tej časovni meji še posebej insistira.«) Avtor povzetka svojega vira seveda ne navede, vendar pa je očitno, da je spregledal nekatere poprejšnje pomembnejše Inkretove poglede, ki v istem zapisu mnogo bolj nadrobno opozarjajo na bistvo Zupanove (in Pavlovičeve) stvaritve. Inkret se zaveda, da dialogi nekdanjega partizana in bivšega hitlerjevca na Palmi de Mallorci leta 1973 niso v težišču Menueta za kitaro: »Pričevanje Vitomila Zupana se začena na 'bleščečem, vročem soncu oktobra 1943' — ob odhodu glavnega junaka iz okupirane in z žico ograjene Ljubljane v vojno, k partizanom, najpoprej v osvobojeno Ribnico na Dolenjskem, nato pa skozi pohode in hajke, juriše in umikanja vse

tja do poslednje vojne pomladi na predelu 'med Gorjanci in reko Kolpo.' Knjiga nas ne pušča v nikakršnem dvomu niti glede časa niti glede topografije, koder pelje junakova pot.« Če torej španske dialoge v nemščini dojamemo kot okvir pripovedovanja in ne kot njegovo vsebino, moramo povzetele vsebine iskati kod drugod in ne na Palmi de Mallorci. Torej drugod.

Andrej Inkret povzema Zupanovo delo takole:

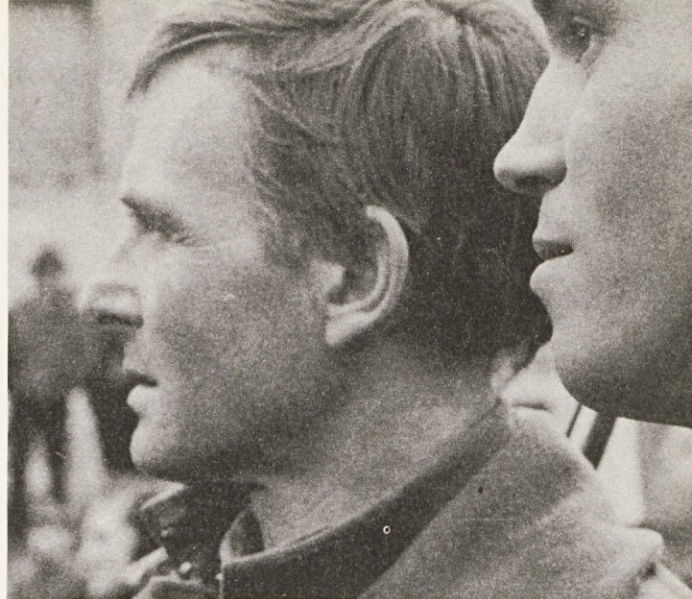
»To je pripovedovanje o izključujočih se ideologijah in njihovem spopadu na življenje in smrt, istočasno pa tudi pričevanje o intelektualcu, njegovem individualizmu in njegovi notorni skepsi, o njegovi nenehni in metodični problematizaciji tako imenovanega 'zdravega', se pravi dogmatskega in totalitarne ali zgolj redukcionističnega 'razuma' — pa tudi o njegovem izzivalno lagodnem, uživalskem avanturizmu na robu smrti vsega živega, potisnjene v totalno vojno — o erotičnem poželenju in slasti.« Inkretov apologetski odnos do Zupana (uporabljen tudi v propagandne namene, kar smo videli), razpira — kot sleherna apologija — v zvezi s tolmačenjem Menueta za kitaro vrsto problemov, s čimer spravlja tudi samega sebe v dvomljivo pozicijo. Tudi ta povzetele, kot vsi poprejšnji, terja preverjanje na 465 straneh izvirnika. O katerem in kakšnem spopadu izključujočih se ideologij (»na življenje in smrt«) pripoveduje Zupan?

## Narodnoosvobodilni boj ni ideološki spopad

Zupan priča o vojni na »življenje in smrt« med okupatorji in slovenskimi partizani, vendar te vojne ne sprožajo miselne razlike. Okupator ne zasede Slovenije z namenom, da bi Slovincem vsilil neki družbeni red ali neki svetovni nazor. Njegov program predvideva ukinjenje (iztrebitev) slovenskega naroda: pravijo, da je Hitler dejal »Ponemčite mi to deželo!«. Zupan je preveč partizana, celo po tridesetih letih, da bi smel pozabiti na osnovni vojaški cilj Osvobodilne fronte: na izbojevanje fizičnega obstoja Slovencev kot naroda. To »nadnalogo« narodnoosvobodilne vojske ima Zupan za nekaj povsem samoumevnega in izrecno opomni na pglavitni cilj boja le na dveh mestih (Menuet za kitaro, str. 62 in 404 srbskohrvatskega prevoda, Narodna knjiga, Beograd 1979.) Njegov odgovor na okupatorski iztrebljevalni program je karseda preprost: »Adolf, come on, box!«

Kdo bo koga — to je lahko ideološki spopad edinole takrat, ko gre za »ideološke« alternative. Ker pa Hitler (»Naredite mi to deželo nemško!«) ni dajal Slovincem nikakršnega modus vivendi, je bilo treba vojno voditi po zakonih klasične mehanike, ki pravi, da dvoje teles ne more hkrati zasedati istega prostora. Povsem neumestno je govoriti o spopadu »izključujočih se ideologij«, čeravno je okupator »izključeval« slovensko ljudstvo, partizanski borci pa so »izključevali« okupatorja. Zupan ideoloških dimenzij fenomena okupacije in odporniškega gibanja ne »problematizira« niti v dialogih z nekdanjim okupatorjem na Palmi de Mallorci. Pri tem ni kaj »problematizirati«: »Adolf, come on, box!« — pa basta. Mar Inkret po vsem tem ne meri nekam drugam? Nemara v nepomirljivi ideološki spopad med partizani in domačimi izdajalci (belo gardo-plavo gardo)? Dobrica Čosić je njega dni globoko posegel v to tematiko in jo izčrpal — tudi v njenih ideoloških aspektih, pri čemer je problematiziral zlasti odnos do tradicije — vendar to Zupana ne pritegne. Dialoga z belimi-plavimi ne načena nikjer in jih tudi ne zaznava drugače kot vojno dejstvo, eno izmed mnogoštevilnih oblik vojne sovražnika. Z njimi se streljajo, jih razorožujejo in vodijo v





ujetništvo, jih likvidirajo ali pa jim odpuščajo. Domači izdajalci so nemara plod plitkih tradicij JNS ali JRZ oziroma globokih tradicij katoličanstva, vendar Zupana ne zanimajo, ne ukvarja se z njihovim človeškim položajem, kajti oni so samo del njegove situacije: so samo vojna okoliščina. Ali ima torej Inkret, navsezadnje, v mislih nekakšna ideološka izključevanja znotraj Osvobodilne fronte kot ljudsko-frontovske koalicije? Tudi če človek ne premore globljega vpogleda v zgodovino OF, lahko ugotovi, da znotraj nje ni bilo spopadov »na življenje in smrt«, saj se ni nikoli niti natrgala niti ni razpadla, če pa je prihajalo do ideoloških trenj, pač niso zadobila obsegov »izključevanja.« Z levimi odkloni je narodnoosvobodilno gibanje v Sloveniji obračunalo leto dni, preden se začel Zupanov roman (. . . član sekretariata CK KPJ za neosvobojene predele Ivo Lola Ribar piše 28. julija 1942 Edvardu Kardelju: »Pisal sem ti že o sektaških nevarnostih, s katerimi smo imeli tudi mi obilo težav, zlasti v Črni gori in Hercegovini, ki pa se, kot mi sporočaš, pojavljajo tudi pri vas. Sam veš, kako nevarne so za nas prav danes. Zato — tako vam sporoča tudi Stari — v tem oziru: neusmiljeno usekajte po sektaštvu in ga izkoreninajte! Še zlasti: storite vse, da boste pravočasno preprečili pojave, ki bi lahko narodnoosvobodilno oblast v Sloveniji označili kot neke vrste 'strahovlado', kajti posledice bi sicer utegnile biti zelo težke.

Energično odstranite in kaznujte krivce za takšen kurs in takšne stvari med našimi. Navajam vam samo en primer: po znanih dogodkih v Hercegovini, v juniju, smo zamenjali celoten operativni štab za Hercegovino, izključili iz partije vse njegove člane in jih, kot vojaške osebe, postavili pred vojaško sodišče. Kar zadeva Črno goro, sta morala celo tovariša Veljko in Milutin dobiti ukore s takšne formulacije: 'Ker jima ni uspelo zagotoviti izvajanja pravilne linije CK'; zamenjan je bil tudi ves bivši pokrajinski komite, reorganizirano vojaško poveljstvo in sprožena preiskava v zvezi z osebno odgovornostjo posameznih odgovornih tovarišev. Vse to ti navajam zato, da bi ti povedal, da smo ubrali najostrejši kurs zoper sektaške odklone, pa ne samo v političnem, pač pa tudi v povsem 'disciplinskem' smislu, ko gre za naše kadre. Bilo bi dejansko kriminal, ko bi nam nekateri sektaši ogrozili ali celo izničili rezultate pravilnega ravnanja KP, pri čemer jih je treba onemogočiti.«)

Odsotnost ideološkega izključevanja je bila v času, ko je Zupan stopil na osvobodeno ozemlje, celo linija KPJ. V političnem referatu Edvarda Kardelja na partijskem posvetovanju za Slovenijo beremo: »Ko je naša partija popeljala vse ljudstvo v vojno in je bila ustvarjena široka fronta vseh tistih, ki so se opredeljevali za boj, so nam nekateri dopovedovali, češ da bomo potonili v morju omahljivcev. Toda mi nismo potonili, pač pa smo, nasprotno, vse to gibanje spravili v red, ga utrdili in ga spremenili v veliko silo. In zato smo danes tako v političnem kot v vojaškem pogledu trdni. Glede na to se velja otresti stališč, ki jih ponekod slišimo: 'Komaj čakamo čas, ko bomo komunisti odločali sami.' To je povsem sektaški ter izjemno škodljiv in napačen pogled, ki nima nič skupnega z marksizmom-leninizmom. Pred našimi očmi poteka proces strnjevanja, združevanja širokih ljudskih množic ter odpravljanja vpliva reakcionarnih sil nanje. Kar je v naši fronti vredno, kar se dejansko bojuje zoper okupatorja, kar ima ta cilj nenehno pred očmi, to se kali v boju in bo ostalo vredno tudi jutri.« (Iz Dnevnika Vladimira Dedijerja, zapisano v petek, 8. oktobra 1943.) O kakšnem spopadu »na življenje in smrt« nekakšnih »izključujočih se ideologij« torej govori Zupan?

### Zdi se, da Inkret Zupana mistificira

Zupan ni pisal niti Čosičevih Delitev niti Čopičevega Gluha smodnika (drama levega odklona.) Zupan je napisal svojo knjigo.

Edini trajni ideološki spopad v njej je v odporu Vitomila Zupana alias Viktorja Berganta-Berka, da bi postal član KPJ . . .

»A je Kerštajn v partiji?«

»Jasno. Če je pa komandant brigade.«

»A si ti tudi notri?«

»Mhm. Saj boš ti tudi. Če ne, boš imel težave.«

»Potem levega krila Sokola ni več — tudi ne kot soustanovitelj Osvobodilne fronte?«

»Pozabi.«

»Pa krščanski socialisti? So še?«

»So. Oni imajo organizacijo. Nedavno so imeli še svoje komisarje. Jih bo pobralo, a ne tako do kraja ko naše. So le nekakšna stranka . . . in imajo religijo . . . saj veš.«

»Kam pa gre, kdor je zoper okupatorja in zoper kvislinge, pa ni kristjan, ne goji posebnih simpatij ne za Angleže, ne za Amerikance, ne za Ruse, ne za staro Jugoslavijo, ne za kralja — pa tudi ne za enopartijsko vodstvo?«

»A kam gre? Najbolje, da se poda v bolnišnico . . .«

(Vitomil Zupan, Menuet za kitaro, Cankarjeva založba v Ljubljani 1975, str. 118—119.)

Berk drugega za drugim zavrača pritiske, da bi postal »organiziran«, iščoč in uresničujoč svojo pravico, da bi ostal »kar je« — levi sokol ali »bivši levi sokol.« O tem beremo v Menuetu za kitaro (ibidem, str. 248—249): »Resno me namerava organizirati, mi je šinilo skozi glavo. Moral bom odgovoriti. Še nekaj stavkov in potem bo samo: da li ne? Obšla me je žalost, ki me je napravila težkega. (. . .) Saj sem se odločil za odpor, poizkusil sem delati, podredil sem se disciplini, postal sem 'naš', prišel sem v hosto, tu sem, povezan na življenje in smrt s partizanstvom. A zakaj ne bi smel ostati, kakor sem? Čisto možno je, da počiva v meni nekaj liberalizma, morda celo anarhizma, a škodljiv ne bom nikoli; do zadnjega dne vojne bom počel vse, kakor je to treba. Živio ne bom vpil, to ni v moji naravi. Ne bom gnilo kritiziral, ne bom sektašil, ne bom pridobival somišljenikov; še premišljal bom samo v samem sebi; kaj še hočete? . . .«

Ta pravica do lastne posebnosti v okviru gibanja in vojaške organizacije v vojnih pogojih, se pravi, pravica biti levi Sokol vselej in povsod, je dejansko dominantna tema Menueta za kitaro.

Vsekakor pa je pretirana trditev, da gre pri tem za spopad »izključujočih se ideologij — na življenje in smrt.« Komuniste žene ideološka potreba, da bi Zupana-Berka vključili in ne, da bi ga izključili. Gorečnost njihove vere, o čemer priča ves roman, je pozna prisilnega prekrščevanja (»na življenje in smrt.«) (Z ozirom na to je histerični krik Jožeta Javorška v Nevarnih vezeh: »Kako žal mi je, Zupan, da te niso ubili!« klevetniški anahronizem, druga plat iste levo-sokolske medalje.) Sicer pa gorečnost, proselitizem ni





neizogibno enoznačni podatek o ozkosti nekega gibanja: to ni goli ekspanzionizem, pač pa tudi znamenje širine. Če tako naposled Inkretov »spopad izključujočih se ideologij na življenje in smrt« demistificiramo kot trenje levega Sokola in KPJ, nam preostane, da v besedilu romana razkrijemo cilje ene in druge strani ter vzroke za njuno nestrpljivost. Levi Sokol Zupan-Berk poudarja, po Inkretu, svojo pravico intelektualca do individualizma ter njegovo notorično skepsno, pravico do nenehne in metodične »problematizacije« tako imenovanega »zdravega«, se pravi dogmatskega in totalitarnega oziroma zgolj redukcionističnega »razuma.« KPJ ima po vsej verjetnosti širši program, toda njeno obsesivno prizadevanje — po Inkretu — da bi intelektualca prikrajšala za njegove levosokolske pravice, jo definira opresivno organizacijo totalitarnega sestava ter »dogmatskega ali samo redukcionističnega zdravega razuma.«

#### Tudi ta teza z Zupanom politikantsko manipulira:

Literarna vrednost Menueta za kitaro je prav v neusmiljeni izpovedi, ki jo je, pogojno rečeno, mogoče podoživeti tudi kot samoobtožbo levega Sokola, kar zadeva lastno nesposobnost prehoda iz sfere »problematizacije« zdravega razuma v sfero akcije, ki jo narekuje zdravi razum. Menuet za kitaro je Zupanov krik o osamljenosti, o zmedenosti, o izgubljenosti v svetu prakse, ki je neizogibno redukcionističen in zdravorazumski. Zupan piše: »Tedad še slutil nisem, da ves moj vojni pohod ni nič vreden. Za zahod sem bil pripadnik komunističnih gverilcev, za svoje — bivši 'levi sokol', nepartijec, 'koristni idiot' — seveda koristen samo, dokler koristiš . . .« (Menuet za kitaro, str. 42.) . . . pa te tudi goni vsak, kdor ima le čas! Stara jugoslovanska policija, potem Laki, Švabi, Rupnik, Pavelić, Ljotić, Nedić . . . Kar videl sem te sence z nasajenimi bajoneti, s šmajserji in brzostrelkami, z revolverji in pendreki . . . vse naokrog . . . Vlasovci, muslimanska Handžar divizija, Madžari, Bolgari, ustaši, četniki, beli, plavi . . . Rusom bi bil sumljiv, češ da sem zahodnjak. Za Angleže in Amerikance bi bil rusofil. Japoncev bolj da ne poznam.« (Menuet za kitaro, stran 143.) Zupan jadicuje: »Saj se celo v redni vojski, ko je vojak pravilno rekrutiran, izšolan, poslan na fronto — ne da živeti z razkolom v sebi. Kaj pa šele, če se človek udeleži vojne kot dobrovoljec? Opazovalec? Brez občutka pripadnosti? Ali ne bi znorel? Živeti med strahotnim sovražnikom in lastnim vojnim sodiščem — kot navadni možgani? Ki normalno mislijo?« (Menuet za kitaro, str. 337.) Zupan ne poudarja svoje pravice, da bi »problematiziral« revolucionarno prakso NOB, pač pa izpoveduje svojo nemoč, da bi presegal lastno odtujenost od prakse. Hrepeni po udeležnosti v praksi, njegov junak se poganja v fizični obračun z vojnimi sovražnikom, da bi se realiziral v akciji, vendar se iz spopada ne vrne združen s drugimi — njegov individualizem je vselej in povsod močnejši. (»Individualisti sti, Berk, taki pa okužijo z individualizmom in z liberalizmom vso okolico. O, jih imamo nekaj, povsod je kakšen, bolj ali manj viden — tak, ki ni za v trinajsti bataljon — pa tudi za v edinico ne. Potem pa tak reče: imam tri sovražnike, Švabe, naše, pa še samega sebe. Ni hudič, da bo tak enkrat stopil v drek! . . . Menuet za kitaro, str. 99—100.) Tematiko in problematiko svojega dela anticipira Zupan že v uvodu: »Treba je biti vključen v ta odlomek trenutka. Ne bežati na viseče vrtove Semiramide. Zdaj je vojna na življenje in smrt med različnimi vrstami ljudi. Tudi jaz stojim v neki armadi. Na naši strani je pravica — na oni strani krivica. One na drugi strani učijo ravno tako. Vključiti se je treba v sovraštvo. To ni odprava k neznanim brzicam



neke reke v osrčju Afrike. Najteže je tistemu, ki ni sposoben stopiti se s svojo okolico v eno. Peljejo ga na streljanje, on pa premišlja o duševnosti svojih krvnikov. Mučijo ga, on pa občuti smešnost svojega položaja, gledanega z galaksij. Obsojen je na to, da bo zmeraj in povsod žrtev, nikoli rabelj, nikoli osvajalec, nikoli zmagovalac. So morda kdaj časi, ki znajo ceniti take ljudi — ta čas prav gotovo ni tak. V zadnjih poglavjih svojega Vladarja se z enakimi mislimi ukvarja modri Machiavelli. Srčen je tisti, tako nekako pravi, ki ravna v skladnosti z naravo časov — kakor je nesrečen tisti, ki živi v nasprotju s to naravo.« (Menuet za kitaro, str. 16.)

#### Menuet za kitaro, kakor ga je videti, ni zgodovina neke krivice, temveč nesreče,

avtentično in v tem smislu dragoceno pričevanje o usodi tiste vrste intelektualcev tega stoletja, ki jih je kapitalizem odtujil, tako imenovani realni socializem pa jih ni pritegnil in so se tako znašli na brezpotju, povsod tujci, povsod nezaželeni. Nezaželeni pa so, ker se v globalnem zgodovinskem procesu, ki ruši vse monopole pa celo njihov stanovski monopol, ne morejo in nočejo opredeliti do konca. Iz začaranega kroga jalove refleksije »o svojem položaju, gledanem z drugih galaksij« ter fantaziranja o času, ki bi znal ceniti njih, »večne žrtve in mučenike« svoje neodvisnosti, bi lahko izstopili samo za ceno svojega stanovskega samoodrekanja. Kaj pravi o tem njihovem sanjarjenju Gramsci (Problemi revolucije — intelektualci in revolucija, BIGZ, Beograd, 1973, str. 119): »Ker te različne kategorije tradicionalnih intelektualcev po 'stanovski solidarnosti' občutijo svojo nenehno zgodovinsko kontinuiteto in svojo 'kvalificiranost', se imajo tudi za samostojne in neodvisne od vladajoče družbene skupine. Ta samostojni položaj ni brez posledic na ideološkem in političnem polju, in sicer dalekosežnih posledic: vso idealistično filozofijo je zlahka mogoče povezovati s položajem, ki ga je zavzel družbeni sloj intelektualcev, in ga je moč definirati kot izraz te socialne utopije, zavoljo katere se imajo intelektualci za 'neodvisne', samostojne, s svojimi lastnimi obeležji itd.« Zupanovo pričevanje o silovitosti te intelektualistične nostalgije za neodvisnostjo od družbenih tokov, njegov ludistični odpor zoper organizacijo, njegovo skeptično »problematiziranje« celokupne človeške prakse, interpretacije a la Inkretova ukinjajo kot zavest o lastni odtujenosti, kot samoobtožbo. Spreminjajo ga v obtožbo, ga militantno aktualizirajo kot zahtevo po prilaganju revolucionarne prakse kriterijem levosokolskega intelektualizma. S tem, da ga predstavljajo kot bojevnika zoper »dogmatizem«, »totalitarizem« in redukcionistično »zdravo pamet«, lahko Zupana na način velike rokade prestavijo z desnice tradicionalizma, kamor sodi, na ultralevico — kjer ga potrebujejo kot upornika. Naj Zupanovo besedilo samo še tako zanika te in take interpretacije, je z njimi neizogibno potrebno polemizirati — ker jih je film Živojina Pavlovića Nasvidenje v naslednji vojni (nastal po Menuetu za kitaro) sprejel kot avtentične.

#### Pavlovićeva manipulacija z Zupanom je zelo spretna.

Režiser svojega junaka deklarativno definira kot meščanskega intelektualca: »Živojin Pavlović je poudaril, da sta Zupan in Lalić (Pavlović je poprej ekraniziral tudi roman Hajka Mihajla Lalića) izvrstna pisatelja, vendar imata različne pristope k isti tematiki. Razen tega je razlika med Hajko in Nasvidenje v naslednji vojni tudi v tem, da imamo pri Laliću ljudi, ki jih v revolucijo popelje ideal,





kar pa se ne dogaja v primeru junaka filma *Nasvidenje* v naslednji vojni kot predstavnika meščanske družbe, ki zavoljo svoje socialne opredelitve povsem drugače vstopa v vojno in revolucijo. Ko so ga vprašali, zakaj se spomini porajajo šele v Španiji in ne na prizorišču vojnih dogodkov, je Živojin Pavlovič odgovoril, da je vzrok temu Anton, ki pomeni drugo lice glavne osebe Berka. (Bilten 27. Festivala jugoslovanskega igranega filma v Pulju, 31. 7. 1980, številka 6.) Film *Nasvidenje* v naslednji vojni je v protislovju s to izjavo svojega režiserja, z izjavo, ki je tudi sama v sebi močno protislovna — ko je spojil, kot lice in naličje, lika »meščana« Berka ter komunističnega in španskega borca Antona. (O Antonu več kasneje.) Oznaka »predstavnik meščanstva« pomeni tako dandanašnji kot tudi v terminologiji inteligenčne buržoaznih družb negativen ali vsaj kritičen odnos. Toda Pavlovič v svojem filmu do junaka, »predstavnika meščanstva«, ter do njegovega »povsem drugačnega pristopa k vojni in revoluciji« ne zavzema kritične distance, pač pa skeptično (kot bi dejal Inkret) »problematizira« revolucionarno prakso v osvobodilni vojni, do neke mere pa celo sam osvobodilni boj, katerega vzdevek pred njegovim imenom pušča vnevar. Pavlovič prenaša težišče odtujenosti od lika na situacijo na dvoje načinov: s tem, da ne razvozla problema kinematografske transpozicije književnega dela in prepušča prvemu mediju, da spontano podira drugi medij; ter s premontiranjem elementov Zupanove proze po lastnih merilih kvantitativne in kvalitativne vrednosti. Te metode manipulacije bi se dalo imenovati spretnost — saj omogočajo videz identičnosti filma in knjige.

#### **Kvazi-objektivistična filmska naracija spontano eliminira Zupanov velikanski solilokvij kot subjektivno dejstvo,**

s tem, da spreminja eno videnje stvarnosti v samo stvarnost oziroma v sporočilo o stvarnosti, ki jo komunicira filmska slika, kar v »transgredientni dialektiki presega« jezik svojega književnega ingredienta.\*\* Dasi je to »preseganje« v naravi filmskega jezika, je enako kot primarni, književni jezik podvrženo avtorski kontroli. Spontanitete medija Pavlovič ne usmerja k filmski ontogenezi glavnega junaka kot subjekta naracije, pač pa dopušča, da se junak uvrsti med predmete naracije. Po tej poti Zupanovo-Berkovo pričevanje nadomešča sporočilo, da je vse tisto, kar je Zupanovo-Berkova stvarnost tudi dejansko stvarno, se pravi, da je njegov odnos do stvarnosti stvarnost sama. To ni posredovanje o nekem pogledu na svet, temveč posredovanje tega pogleda samega po sebi. S tem da sprevrča subjekt v objekt, pušča film raziskavo odnosov svojega junaka do stvarnosti vojne in revolucije vnevar prid pripovedovanja o odnosu, ki ga glede na junaka vzpostavljata revolucionarna in vojna stvarnost. Namesto negativnega odnosa junaka nasproti njima, je demonstiran njegov negativni odnos do njega. Ta odnos medijska značilnost filmskega jezika, ki opravlja ontogenezo svojih likov veliko bolj prepričljivo v sferi akcije kot v sferi refleksije, močno poenostavlja, zato je Berk kot filmski junak utelešen v nedolžni preprostosti svojega delovanja, brez bolejšega in zapletenega samoopazovanja, ki ga odlikuje kot literarnega junaka. Medijski redukcijem torej ukinja interakcijo med junakovo zavestjo ter revolucionarno in vojno prakso slovenskih partizanov, pri čemer odkriva vzročnost njegove usode izključno v karakteristikalih te prakse. Junakovo upiranje, da bi se integriral z revolucionarno organizacijo, ki vodi vojno, preneha biti problem intelektualističnega individualizma in njegovega odnosa do

človeške zgodovinske prakse nasploh — ki se, praviloma, dogaja v obliki dejavnosti organiziranih skupin, se motivira (kjer je Zupan ambivalenten, je Pavlovič nesporen) s preprostimi »človeškim« nesprejemanjem razčlovečujoče prakse. Ni človeško odtujen Berk, odtujena je KPJ. Ko je zrahrljal uzde kinematografske ontogeneze, je Pavlovič svojega junaka odrešil ne le »meščanske« definiranosti, pač pa tudi intelektualistične; konotiral ga je kot posplošeni znak za Človeka, podobno onim na prehodih za pešce ali tistim, ki so jih na vesoljskih plovilih poslali izven Sončnega sistema. Tega Petra Pešca popelje po enakem postopku skozi simplicistično urejeni smrtonosni svet, v katerem mu tako »njegova« kot sovražnikova vojska strežeta po življenju, tako da je ogrožen kot Človek, kot peter Pešec, in ne kot intelektualec, ki nagiba k skepsi in problematiziranju dogmatskega, totalitarističnega ali zgolj redukcionističnega »zdravega razuma«, celo niti ne kot Slovenec, ki bi bil ovira zahtevi »Naredite mi to deželo nemško!« Njegova situacija se »spontano« reducira na pasivno vlogo v igri »med dvema ognjema«, kar »spontano« nivelira tudi njene aktivne udeležence s tem, da sugerira istovetnost njihove odtujenosti. Korak za korakom pridemo tako celo k relativizaciji (»problematizaciji«) same osvobodilne vojne. Nivelacija okupatorske vojske in odporiškega gibanja poteka ob sistematičnem prikazovanju ubijalske prakse partizanov, medtem ko jo je s strani Nemcev mogoče preprosto domnevati. Človek dobi vtis, da je razlog za Berkovo osamljenost v tem, da se ne mara pridružiti morilcem (njegov podivjani seks pa nima nič opraviti z Zupanovim erotičnim intelektualizmom; je samo kompenzacija za smrtno ogroženost, torej samo biološko upanje njegovega telesa.)

#### **Organizacija dobiva obeležja morilske organizacije že v Ljubljani za žico.**

Berkova zavrnitev, da bi ubil poneverjevalca denarja, ki si ga je pridobila organizacija, daje njegovi osebi takojšnje atribute človečnosti, se pravi, da je za organizacijo neprikladen. Prvi vtisi o osvojenem ozemlju, kjer se anticipira realnost bodoče družbene ureditve, so množični poboji sovražnikovih ujetnikov (ob partizansko prireditvi s plesom!) Surovost vojnega spopada zaplete vojaško nesmiselna naloga, katere izpolnitev terja življenja partizanov, za njihovimi zredčenimi vrstami pa potekata sojenje in ustrelitev lastnega borca. Če izvzamemo »španske dialoge« z Nemcem, prihajajo ti prizori likvidacij do veljave kot aventični leitmotiv filma, katerega dejanje je v še večji meri izpolnjeno z grožnjami likvidacije, tako da dobi človek vtis, kot bi bil avtorjev temeljni motiv prav obelodanjanje takšnih prizorov in teh groženj.

#### **Pavlovič je s svobodno montažo Zupanovih fragmentov**

sestavil te prizore, ki jih v Zupanovem besedilu ni. Streljanje beloplavogardistov med prireditvijo s plesom je montirano iz fragmentov partizanskega mitinga, nočnega prizora s kolono ujetnikov, iz katere se zasliši vzklík »Dol komunistem!« ter zelo samosvoje interpretirane zgodbe Osipa-Depola o streljanju belih pred jamo. (Menuet za kitaro, stran 87.) Ves prizor sojenja in streljanja partizana, ki je ustrelil v razpelo, je izpeljan iz fragmenta, popisane v komaj treh vrsticah (Menuet za kitaro, stran 401) in cepljenega kot poanta na veliki prizor bitke z nemško tankovsko kolono. Vprašanje upravičenosti uporabljanja teh fragmentov se ne





zastavi vse dotlej, dokler ne preraste v vprašanje zlorabljanja, v tem primeru pa gre kar za dvojno zlorabo: za nasilje nad filmskim gradivom, ki v teh prizorih spreminja žanr in prehaja v svojevrstno grotesko, ter za manipulacijo z Zupanovim pričevanjem, ki postaja dvomljivo v svoji zgodovinski resničnosti. Berkov spopad s članov politburoja je izpeljan iz neke Zupanove pripombe o partizanskem gledališču ter iz opisa prepira o umetnosti. (Menuet za kitaro, str. 381—382.) Pavlovič se roga partizanskemu gledališču, ki utrujenim borcem in ranjencem prikazuje Moliere, ne da bi dojel, da je prav takšno frontovsko gledališče, konvencionalno maščansko gledališče, znak za revolucijo, ki poteka vzporedno z osvobodilno vojno, za revolucijo, ki k svojim vojakom za razvedrilo ne vodi niti bordelov niti popevkaric, temveč Kulturo, in sicer prav tisto ordinarno šolsko kulturo, Moliere, Gogolja, klasike, ki jih je iztrgala iz rok buržoaziji in njeni inteligenci, se pravi razrednemu in nacionalnemu sovražniku, docela takšne, kakršni so, da bi prek njih, takšnih, kakršni so, dokazala zgodovinsko upravičenost svoje nacionalne in razredne baze. Ta nagla potreba revolucije si je podvrgla kreativnost tistih umetnikov, ki jim je bilo v revoluciji morebiti dano revolucionirati lastno umetnost. Revolucija ni mogla gojiti umetnosti eksperimenta, ki bi mu bilo mogoče kot umetnosti oporekati, pač pa je bilo zanjo bistvenega pomena, da je pod svojo zastavo pripeljala tisto kulturo, ki jo tako nacionalni kot razredni sovražnik priznava kot takšno. Zato so celo njeni najbolj nadarjeni umetniki žrtvovali svoj talent meščanskemu konceptu kulture, zato so z vso resnostjo in samopožrtvovalnostjo šivali krinoline iz padal ter izdelovali perike iz konoplje (da bi jim danes živjenci Pavlovič kot idiotom pljunil v obraz) — vse samo zategadelj, da bi svojemu narodu obranili pravico do svetovne kulturne dediščine.

#### V »španskem« dialogu z Nemcem je stari partizan Berk

priča poskusom nekdanjega okupatorja, da bi relativiziral nekdanje sovraštvo, kot — češ, mladi, kakršni smo bili, smo se pobijali, se zravšali, pa kaj. Med nami ni razlik: »Spet je bruhnil v kroh, ki ga kar ni hotel popustiti. 'Iz katere dežele pa je vaša konfekcija?' je vprašal. Iz moje. 'Ja, pa je čisto enaka naši . . . ' (Menuet za kitaro, str. 391) Nemec je pozabil, da sedi nekdanji partizan v svoji konfekcijski obleki in Španiji kot turist v družbi z nekdanjim okupatorjem — ker je partizan Slovenec vojno dobil. Ko bi bil Slovenec vojno izgubil, bi bil prikrašan tako za turizem in Španijo kot za konfekcijo, pa še za ime in priimek in jezik in življenje. Na to preprosto resnico, ki je za Zupana vseskozi samoumevna, Pavlovič nenehno pozablja. Zanj je Berkov konfekcijski suknjič znak poraza in ne znak zmagoslavja slovenskega naroda. Zanj je Moliere v partizanih idiotsko sranje, on je vse pomešal.

#### Veliko zmede naredi Pavlovič tudi s tem, da predstavi španskega borca Antona kot Berkov »drugi jaz«.

V izbruhu iskrenosti se Anton opisuje kot »nekaj najbolj odvratnega na svetu« — kot razočarani revolucionar, ki mu okoliščine zlepa ne dopuščajo, da bi se umaknil iz politike — »Kdor jezdi na tigru, ne more razjahati«. Anton ni Berkov »drugi jaz«, nasprotno: predstavlja prav tisto, kar Berk ni in noče biti: razdvojeno osebnost, odsotnost moralne integritete, utelešenje preplašenega oportunitizma, ki se žre. Takšen Anton predstavlja drugo plat organizacije, njeno naličje, vse tisto, kar se Berku vsiljuje kot perspektiva, če bo organizacija zajela tudi njega. Toda edini globoko emotivni odnos, ki ga Zupanov Berk vzpostavlja v Menuetu s kitaro z drugimi, je navezanost na Antona, razočaranega revolucionarja — »Nekaj

najbolj odvratnega na svetu.« To navidezno protislovje izrablja Pavlovič kot argument več zoper organizacijo: nič več ni opresivna samo navzven, represivna je tudi navznoter, Pavlovič vztrajno dokazuje to svojo tezo, kot bi ne bila aksiomatična. Tak, kakršen je, predstavlja Anton človeški obraz organizacije, njeno človeško posamičnost, njeno humanost, — v bolečini in stiskah dvomov in strahu, negotovosti in iskanja, Berkova ljubezen do Antona ni usmiljena. To ni odnos močnejšega nasproti šibkejšemu, temveč nasprotno: je nenehno spraševanje o poreklu te moči, da prenaša prisilo, moči, ki je Berk ne premore. Kajti on je »zoper okupatorje in zoper kvislinge, vendar ni kristjan in ne goji posebnih simpatij niti do Angležev niti do Američanov niti do Rusov, ni ne za staro Jugoslavijo ne za kralja — ni pa tudi za enopartijski sistem«! To, da bi se v zgodovini opredelil, se zdi Berku, skeptičnemu individualistu, nekonformno. Ker ni akcije, ki bi ne terjala tudi odrekanja samemu sebi, se Berk s tem, da »problematizira« človeško prakso, iz nje umakne. Anton ve, da »tigr ni mogoče razjahati«, on je — celo proti lastni volji — človek za, v nasprotju z Zupanom — Berkom, ki je človek proti. Berku je uspelo izmakniti se prisili organizacije, pri čemer je ohranil svojo intelektualistično neodvisnost, vendar je — izpadel iz zgodovine. Anton pa je v njej ostal. Pod prisilo. A do katere mere naj bi pravzaprav mistificirali to prisilo, pa celo s svojim lastnim razkrinkavanjem?

#### »Kot da prisila ni vselej obstajala!«

Mar to ni bila prisila samo zato, ker so jo posamezniki nezavedno izpolnjevali, in ne nekakšna centralna oblast ali nekakšna centralizirana sila? V bistvu gre vselej za racionalnost nasproti samovoljnemu hotenjem posameznika. Takrat vprašanje ne zadeva prisile, temveč dejstvo, ali gre za avtentični racionalizem, za stvarno funkcionalnost ali za samovoljno dejanje — to je tisto. Prisila je prisila samo zanj, ki je ne sprejme, ne pa tudi za tistega, ki jo sprejme: če se prisila razvija v skladu z razvojem družbenih sil, ni prisila, temveč »razkrivanje« kulturne resnice, doseženo s pospešeno metodo. O prisili je mogoče reči tisto, kar pravijo duhovniki o božanski determinaciji: zanje, ki jo »hočejo«, ni determinacija, temveč izraz proste volje«. (Antonio Gramsci: Problemi revolucije — intelektualci in revolucija, str. 175).

prevedel Viktor Konjar

Opomba

\* Esej povzemamo po beograjski reviji Književnost, letnik 1980, šte. 10—11, str. 1872.

\*\* Dr. Milan Damjanović: »Film po literaturi«, zbornik Film-gledališče in literatura, IX, FEST, Beograd, 1979, str. 33.



# 8. TEDEN DOMAČEGA FILMA CELJE 10.-18.11.1980



## program

### 1. Premierni spored:

**Prestop** (Matija Milčinski)  
**Petrijin venec** (Srdjan Karanović)  
**Kdo tam prepeva** (Slobodan Šijan)  
**Splav Meduze** (Karpo Godina)  
**Skrivnost Nikole Tesle** (Krsto Papić)  
**Poseben postopek** (Goran Paskaljević)  
**Nasvidenje v naslednji vojni** (Živojin Pavlović)

### 2. Titovi filmski dnevi

#### 3. Vojvodinski filmi:

**Trofeja**  
**Priti pred zoro**  
**Parlog**  
**Smrtonosna pomlad**  
**Lepa parada**  
**Dokumentarni in animirani filmi**

### 4. Filmi iz neuvrščenih dežel

**Dolina revnih** (Mexico)  
**Avtopsija zarote** (Alžir)

Avstrijski film Kassbach je bil na sporedu v okviru sodelovanja TDF s festivalom Österreichische Filmtage — Kapfenberg

### 5. Mladinski filmi:

**Kala**  
**Prišel je čas, da ljubezen spoznaš**  
**Pastirci**  
**kratki mladinski filmi** (opus Vefika Hadžismajlovića)  
**Kekec**  
**Letalci velikega neba**  
**Dolina miru**

### 6. MALI TDF:

**Kino klub Zarja** — Izola  
**Fotokino klub** — Celje  
**AGRFT** — Ljubljana  
**ŠKUC** — Ljubljana  
**DDU Univerzum** — Ljubljana

### 7. Posvetovanja:

**Vloga, položaj in mesto dokumentarnega filma v slovenski filmski proizvodnji**  
 (v soorganizaciji revije Ekran)

Prikazani so bili naslednji kratki filmi:

**Patronažna sestra** (Bogdan Pogačnik)  
**Na stranskem tiru** (Bogdan Pogačnik)  
**Cukrarna** (Bogdan Pogačnik)  
**Muzej zahteva** (Mako Sajko)  
**Piknik v nedeljo** (Karpo Godina)

**Srečanje najmlajših filmskih ustvarjalcev Slovenije**  
 (soorganizator Zveza kulturnih organizacij Slovenije)

**Filmski del kulturne vzgoje v usmerjenem izobraževanju**  
 (v soorganizaciji Zveze kulturnih organizacij Slovenije)

**Položaj svobodnih filmskih ustvarjalcev**  
 (v soorganizaciji Društva slovenskih filmskih delavcev)

TDF je spremljala **razstava fotografij Žorža Skrigina Dokumenti NOB** in **razstava likovnih vtisov celjskih srednješolcev ob ogledu filma Splav Meduze**.

Organizirani so bili tudi razgovori s filmskimi avtorji in ekipami premiernih filmov.



## nagrade TDF Celje '80

Žirija za podelitev nagrad Društva slovenskih filmskih delavcev »Metod Badjura« za vidne dosežke na področju kinematografije v SR Sloveniji v letu 1980 v sestavi: Boštjan Hladnik, predsednik in člani Mile de Gleria, Marjan Ciglič, Talal Hadi, Željko Kozinc, Majda Umnik in Rado Likon, je pregledala tri celovečerne filme v proizvodnji Vibe filma, tri kratke filme v proizvodnji Vibe filma, štiri kratke poučne filme v proizvodnji DDU Univerzum in šest kratkih študijskih filmov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo.

Zaradi znanih kriznih razmer v slovenski kinematografiji je letošnja filmska bera izredno skromna. Vendar žirija ne more mimo dosežkov v proizvodnji poedinih ustvarjalcev in jih je v skladu s pravilnikom o podeljevanju nagrad nagradila.

### 1. Zlato plaketo »METOD BADJURA« z diplomom in nagrado 15.000 din prejme Karpo GODINA za režijo filma »Splav Meduze« v proizvodnji Viba filma in RTV Beograd.

Karpo Godina je v svojem celovečernem filmskem prvencu posegel po svojevrstni, za ves evropski kulturni prostor zanimivi tematiki, ki je poleg osnovne profesionalne filmske kulture terjala tudi temeljito poznavanje zgodovinskih, kulturnih in stilnih tokov revolucionarjev dvajsetih let tega stoletja. S suverenim in celostnim avtorskim pristopom je ustvaril očarljiv film, ki doma in na tujem osvaja s svojo duhovitostjo in vrednostjo sporočil, kot so: mladostna vnema za spremembe in tragika avantgardnih zanosov.

Žirija je nagrado podelila soglasno.

### 2. Srebrno plaketo »METOD BADJURA« z diplomom in nagrado 10.000 din prejme Irena FELICIJAN za kostumografijo v filmih »Prestop« in »Nasvidenje v naslednji vojni« v proizvodnji Vibe filma.

Kostumografka Irena Felicijan se je zlasti v filmu »Nasvidenje v naslednji vojni« daleč odmaknila od šablonske in polepšane kostumske podobe narodnoosvobodilnega boja in revolucije, značilne za pretežen del jugoslovanskih partizanskih filmov. Njeni avtentični kostumi predstavljajo bistven ustvarjalni delež v umetniški podobi tega filma. Po drugi strani pa je v filmu »Prestop« prišel do izraza tudi njen smisel za karakterološke poteze sodobnega človeka, kakor se izražajo v njegovih oblačilih.

Nagrada je bila podeljena soglasno.

### 3. Posebno priznanje »METOD BADJURA« z diplomom za mlajšega snemalca prejme Tine PERKO za kamero v filmu »Prestop« v proizvodnji Vibe filma.

Snemalec Tine Perko se je izredno prilagodil režiserjevi zamisli filmskega izražanja v »Prestopu« in zgradil posebno kompozicijo in notranji ritem kadra.

Nagrada je bila podeljena soglasno.

### 4. Posebno priznanje »METOD BADJURA« z diplomom za najbolj celovitega filmskega avtorja — študenta prejme Boris JURJASEVIČ za film »Etuda za baletko in filmarja« na AGRFT.

Mladi avtor Boris Jurjašević je pod mentorstvom profesorja Franceta Štiglica talentirano izrazil svoje sposobnosti v odslikavanju svojega artistskega odnosa do celostne podobe mlade igralkine in plesalke.

Nagrada je bila podeljena z večino glasov.

### 5. Priznanje »METOD BADJURA« z diplomom prejme Janez VEROVŠEK za kamero v kratkem filmu »Maska« v proizvodnji Vibe filma in AGRFT.

Snemalec Janez Verovšek je potrdil svoje ustvarjalne sposobnosti, saj je njegova kamera v »Maski« opazno samostojno avtorsko dejanje, ki ga odlikuje likovna dognanost.

### 6. Priznanje »METOD BADJURA« z diplomom prejme inž. arh. Mirko Lipužič za scenografijo v filmu »Nasvidenje v naslednji vojni« v proizvodnji Vibe filma.

Zahtevne, raznovrstne in zgodovinsko odgovorne scenografske zasnove je scenograf realiziral z domiselnimi, avtentičnimi in dinamičnimi rešitvami, še zlasti v zunanjih posnetkih, za katere je znal poiskati filmogenična avtentična okolja.

Nagrada je bila podeljena soglasno.

### 7. Priznanje »METOD BADJURA« z diplomom prejme Boštjan VRHOVEC za režijo poučnega filma »Kako nastane avto« v proizvodnji DDU Univerzum.

Poučni film »Kako nastane avto« dosega zanimivo didaktično nazornost in privlačnost. Z dognanim kadriranjem, ki ne skriva estetskih ambicij, in z igrivo montažo izraža svež avtorski pristop.

Nagrada je bila podeljena z večino glasov.

### 8. Priznanje »METOD BADJURA« z diplomom prejme Metod PEVEC za vlogo mladega Berka v filmu »Nasvidenje v naslednji vojni« v proizvodnji Vibe filma.

Metod Pevec je odigral mladega partizana s pristno mero prirodne izraznosti in tako dopolnil lik mladega junaka.

### 9. Priznanje »METOD BADJURA« z diplomom prejme organizator TDF Novi tednik Radio Celje za popularizacijo domačega filma.

Teden domačega filma je v letih svojega nenehnega napredka postal ne le osrednje srečanje dosežkov na področju domače filmske ustvarjalnosti, pač pa je s svojim nenehnim poglobljanjem odnosov med ustvarjalci in gledalci, delavci, šolarji in drugimi občani, razvil pomemben prispevek za še boljše samoupravno organiziranje kinematografije.

Obenem pa uspešni in prizadevni celjski organizatorji ostajajo pomembna opora in vzor zvestobe domačemu filmu.

Nagrada je bila podeljena soglasno.

# Mesto in vloga

## domačega kratkega in dokumentarnega filma v našem filmskem življenju

(teze za posvet v okviru TDF v Celju, 12. novembra 1980)

- Kaj pomeni kratki in dokumentarni film v okviru nacionalne, slovenske filmske proizvodnje z vidika programske usmeritve; kakšne so njegove izpovedne težnje, globalna in dolgoročna programska naravnost ter sploh njegovo mesto v okviru nacionalne filmske proizvodnje.

- Komu je kratki in dokumentarni film namenjen — kdo, koliko jih je in kakšni so njegovi »potrošniki«.

- V kakšnih proizvodnih pogojih nastaja, kakšen je njegov delež v okviru umetniškega in ostalega programa slovenske filmske proizvodnje, še zlasti kar zadeva materialna in kadrovska vprašanja.

- Kakšno je mesto kratkega in dokumentarnega filma v programih naših filmskih distributerjev.

- Kaj storijo oziroma ne storijo predvajalci filmov, da bi bil kratki in dokumentarni film sestavni del celovite filmske predstave, kot to zahteva naša kulturno politična usmeritev in zakon SRS o filmu iz leta 1974.

- Kakšna je vloga televizije tako pri prikazovanju, kot pri načrtovanju in realizaciji programa kratkega in dokumentarnega filma v SRS.

- Kakšno je dejansko stanje in koliko so izkoriščene možnosti kratkega in dokumentarnega filma, kar zadeva izobraževanje in preverjanje kadrov, ki vstopajo v filmsko in televizijsko proizvodnjo tako s stališča Viba filma, kot televizije in še zlasti AGRFT.

- Kakšno mesto ima kratkometražna proizvodnja v kritičnem vrednotenju nacionalne filmske proizvodnje v naših sredstvih obveščanja in v strokovnem tisku.

- Kakšna je vloga, pomen in mesto namenskega, edukativnega in EPP filma v sklopu kratkometražne proizvodnje.

- Kakšna je praksa in kakšne so možnosti plasmaja slovenskega kratkometražnega filma v tujino.

Teh nekaj tez oziroma vprašanj zajema sicer precejšen kompleks problematike kratkega in dokumentarnega filma, kar pa ne pomeni, da je evidenca odprtih vprašanj, problemov in dilem s tem zaključena. Pričakujemo, da bo razprava v okviru TDF v Celju, vsaj deloma široko paleto vprašanj še dodatno razgrnila in poglobila ter da bo tako tudi naša razprava pa svojih najboljših močeh pripomogla k oblikovanju celovitejšega koncepta kratkometražne proizvodnje na Slovenskem.

Glavni urednik:  
Matjaž ZAJEC, l. r.

Odgovorni urednik:  
Sašo SCHRÖTT, l. r.

Ljubljana, oktober 1980



## uvodna beseda

Sašo Schrott

Vprašanja, ki smo jih za pričujoče srečanje zapisali v naslovu, mogoče celo nekoliko preveč ambiciozno po svoji tehtnosti, resnosti in odprtosti vendarle zaslužijo vsaj toliko pozornosti in skrbi, kot je v vseh preteklih letih iz teh ali onih razlogov, predvsem pa zlasti zaradi velike zaposlenosti z vprašanji celovečerne produkcije, niso bila deležna.

Žal poteka naše posvetovanje v času, ko bi po praksi iz minulih let »kratki meter« moral tudi to pot prepustiti mesto problemom in odprtim vprašanjem velikega brata, kajti vsi vemo, v kakšni usodni zagati se je prav zadnje mesece znašla domača filmska proizvodnja. Toda če bi ravnali tako, potem bi ponovili napako iz preteklosti, ko je bila kratkometražna filmska produkcija kljub drugačnim proklamacijam tako producen-tov, kot teles, ki so se ukvarjale z domačo filmsko proizvodnjo na drugih ravneh kulturnopolitičnega in samoupravnega življenja, objektivno vendarle postavljena krepko na obrobje našega filmskega življenja, prepuščena naključnosti, nenačrtosti, pogosto pa tudi podcenjevanju in brezbriznosti. Zato je v trenutku, ko se je celotna slovenska filmska proizvodnja znašla v takšnih škripcih, da je celo beseda kriza mnogo preblaga, da bi odrazila dejansko resnost stanja, razprava o kratkem in dokumentarnem filmu morda hkrati tudi razprava in razmislek o bodočnosti slovenske kinematografije in filmske proizvodnje še posebej, sploh. Morda se bo zdela to komu neskrupna, če ne celo neumestna trditev oziroma teza, toda morda mi vas bo uspelo prepričati, da je temu tako le na videz.

Gre namreč za to, da naj bi danes po svojih najboljših močeh znova v temeljih pretehtali pomen, mesto in vlogo kratkometražne produkcije v okviru naše filmske kulture in filmske ustvarjalnosti, izhajajoč iz logične in navsezadnje edine mogoče in realne predpostavke, da je kratkometražna produkcija eden bistvenih, predvsem pa enakovrednih in enakopravnih ter če hočete tudi konstitutivnih elementov celote, ki ji pravimo nacionalna filmska proizvodnja. Če temu v praksi vsaj v zadnjih letih ni bilo tako, to seveda ne pomeni, da bi tako ne moralo biti oziroma, da bi tako naj ne bilo v bodoče. Razmislek o problematiki »kraktega metra« pomeni torej razmislek o pomembni premisi in segmentu filmske proizvodnje kot celote, specifična »kraktega metra« kot posebne zvrsti filmskega ustvarjanja po nudi naravnost idealen model za proučevanje številnih temeljnih vprašanj filmske proizvodnje tudi širše, tako s programskih, kot kadrovske, organizacijskih in navsezadnje tudi estetskih in umetniških aspektov in to precej bolj celovito in temeljito, kot ko če bi bil model za razpravo o tem vprašanjih celovečerni film — upam, da je jasno, da imam pri tem seveda v mislih neurejeno, neredno in številčno skromno slovensko proizvodnjo

celovečernih filmov. To trditev je mogoče vzeti resno, če namreč vemo, da številne razprave o problematiki slovenske filmske proizvodnje, ki so redno izhajale predvsem iz predpostavke, da je edina pomembna in pozornosti vredna ter navsezadnje za usodo slovenskega filma kot enega enakopravnih in enakovrednih delov nacionalne kulture in nacionalne umetniške ustvarjalnosti edinole važna, prav celovečerna produkcija, niso dale kakšnih prida rezultatov še zlasti kar zadeva jasnejšo opredelitev tako programskih, kot idejno estetskih, kaj šele organizacijsko-proizvodnih in kadrovske komponente slovenske filmske proizvodnje kot celote. Zakaj? Preprosto zato, kot je bilo že omenjeno, ker je šlo vselej za izredno številčno skromen obseg celovečerne filmske proizvodnje tako, da je bilo z redkimi svetlimi trenutki v vsej slovenski filmski zgodovini moč govoriti o naši filmski proizvodnji kvečjemu kot o seštevku posameznih celovečernih filmskih del, ne pa kot o kolikor toliko trdni in strnjeni proizvodni verigi. Upam torej, da je potemtakem vendarle jasno, čemu je mogoče razpravo in razmislek o kratkem in dokumentarnem filmu izkoristiti kot priložnosti in poskus za čimbolj plastično in kompleksno osvetlitev tudi tistih komponent, ki bi jih bilo mogoče in treba s področja »kraktega mestra« aplicirati tudi v praksi ostale filmske proizvodnje, ko bo le-ta izplavala iz sedanjih težav in to upajmo takšna, da ne bo nikoli več takšna, kakršna je bila doslej.

Čeprav bi bilo morda potrebno najprej razčistiti tudi nekatere terminološka vprašanja, kaj je to kratki in dokumentarni film, predlagam, glede na to, da bi to naše srečanje naj ne bilo v prvi vrsti teoretično razglabljanje o tej temi, da razumemo pod kratkim filmom vso tisto proizvodnjo, ki ni celovečerni film, s tem da razumemo pod dokumentarnim filmom, film, sestavljen iz, posnetih dokumentov iz stvarnosti in življenja, ne glede na njegovo dolžino. Navsezadnje vsaj kar zadeva ti dve vprašanji tudi praktična zgodovinska izkušnja naše domače produkcije vendar ne dopušča kakšnih posebnih dvomov in dilem.

Deset kratkih filmov, kakor je bilo običaj zapisati v letnih programih Viba filma in Kulturne skupnosti Slovenije, ki naj bi jih posneli vsako leto, je kljub temu, da je to komajda polovica tistega, kar kot normalen obseg kratkometražne in dokumentarne proizvodnje že več kot desetletje postavljajo filmski delavci in Viba film, vendarle obseg, ki bi moral objektivno na vsak način predstavljati in pomeniti dokaj trdno in koherentno proizvodno celoto tako s programskega, kot proizvodnega, to je materialnega in kadrovskega aspekta. Kaj to praktično pomeni? To pomeni predvsem zelo jasno programsko usmeritev, saj število deset na vsak način že omogoča oblikovanje določenega repertoarja, o čemer pri dveh ali treh celovečernih filmih, razen če ne

gre za splet srečnih okoliščin, skorajda ni mogoče govoriti. Hkrati zahteva proizvodnja desetih kratkih filmov tudi temeljito tako terminsko, kot kadrovsko načrtovanje ter seveda povsem jasne in natančne finančne načrte.

Sredstva, ki jih je v zadnjih letih širša družbena skupnost namenjala za tovrstno filmsko proizvodnjo niso bila majhna. Toda brez strahu, da bi komurkoli storili krivico, lahko rečemo, da niso bila vselej najbolj izkoriščena, saj filmski izdelki kažejo, da so bili filmi v Vibini proizvodnji povprečno zelo dragi, kar je bila seveda v prvi vrsti posledica velikih fiksnih stroškov podjetja, medtem ko so se režiserji teh filmov praktično vedno srečevali s problemom nizkih proračunov, kar seveda proizvodnji kratkega filma, predvsem kar zadeva kvaliteto, ni bilo v prid.

Ker da je običajno proučevanje preteklih izkušenj najbolj zanesljiv smerokaz za bodočnost, se še nekoliko zadržimo pri praksi na področju »kraktega metra« nekaj zadnjih let. Ne da bi se spuščali v podrobnejše analize in ocene programske usmeritve te proizvodnje v zadnjih letih je vendarle dejstvo, da o kakšni koherentnosti, sistematičnosti in repertoarni načrtosti le težko govorimo. Prej se zdi, da je bila, pač v skladu z razumevanjem »kraktega metra« kot nekakšnega pastorka, vsa programska politika bolj plod slučajnosti, pa tudi gojenega brezbriznega odnosa tako do žanra, kot do ljudi, ki so se mu posvečali, to pa je bila slej ko prej tudi posledica pomanjkanja natančnejše dolgoročno zastavljene vizije, kakšno naj bo mesto, vloga in pomen kratkega in dokumentarnega filma v nacionalni filmski proizvodnji in naši filmski kulturi sploh.

Programska usmeritev zadnjih dveh treh let pa, ko je šlo za odločen obrat h kraktemu predvsem igranemu filmu, je predvsem z umetniško precej mršavo bero le še potrdila, da gre na tem področju za resno in globoko krizo, ko se je treba navsezadnje vprašati celo po smiselnosti, umestnosti in smotnosti takšne proizvodnje v bodoče sploh. Ob vsej moji skepsi in nerazumevanju do najrazličnejših oblik festivalskega vrednotenja umetnosti v obliki takšnih ali drugačnih žiriranj in nagrad, še posebej seveda na filmskem področju od Pulja do Beograda, pa je morda vendarle vsaj v ilustracijo umestno opozoriti, da že precej let slovenski kratki ali dokumentarni filmi niso bili deležni kakršnekoli omembe vredne nagrade ali priznanja niti v Beogradu, niti v tujini.

Nekaj priznanj Frelihovemu »Favoritu« tega dejstva nikakor ne spreminja, kot ga ne spreminja tudi ugotovitev, da bi si tu in tam kakšen film v povprečnosti in sivini večjega dela jugoslovanske tovrstne produkcije zadnjih let, ob nekoliko večji spretnosti in iznajdljivosti producenta vsaj po »slavnem« ključu lahko vendarle priboril in celo tudi zaslužil še kakšno priznanje. Da pa smo pogosto prejeli v



Beogradu nagrade za ekonomsko propagandni film, pač ne more biti prida tolažba, temveč je prej obratno.

Ekonomsko propagandni film je danes v svetu in v precejšnji meri tudi pri nas specializirana stroka in posel, ki z umetnostjo praktično nima nikakršne neposredne zveze, saj je v tem žanru edino merilo uspešnosti in učinkovitosti količina prodanih proizvodov, ki jih reklamiraš. Uvrščanje tega žanra kratkega filma v okviru jugoslovanskega pregleda kratkometražne in dokumentarne produkcije je pač predvsem rezultat naše nevednosti in naivnosti, če ne celo sprenevedanja, kajti vsak šef marketinga v nekoliko večjem podjetju, ki za reklamiranje svojih izdelkov uporablja tudi avdiovizualne medije, hodi sam, ali pa pošilja svoje sodelavce vsaj v Cannes, kjer je vsako leto svetovni festival EPP filmov, ki je predvsem dobra šola in možnost za krajšo idejo — umetnostno ali kakršnokoli drugo, iz humanističnih aspektov gledano kritičsko vrednotenje pa »programerjev potrošniških duš« niti slučajno ne zanima. In če govorimo o vprašanih programerske naravnosti tovrstne filmske proizvodnje na Slovenskem, seveda ne moremo mimo še enega pomembnega dejavnika, to je kadrov.

Tudi za to področje velja podobno kot za programsko: improvizacija, nejasno opredeljena načela, nenačrtnost. Kratki in dokumentarni film še vedno ni postal resen in upoštevan samostojen žanr, pa tudi ne vežbališče in odprt prostor mladim filmarjem za preizkušanje in razvijanje njihovih sposobnosti ali za živ filmski eksperiment, kot še vedno ni prenehal biti instrument socialne politike do nekaterih filmarjev, kar zadeva čas, ko se čaka na realizacijo celovečernega projekta, ali pa nagrada ali kompenzacija za »minulo delo in zasluge«. Kar zadeva to drugo, v doslej neurejenih filmskih razmerah ne bi bilo celo nič narobe, če ne bi šlo vse prevečkrat za zelo dobesedno razumevanje socialnega momenta, kar se je odrazilo predvsem na kvaliteto v takšnih pogojih in s takšnimi motivi narejenih filmov, saj je kvaliteta vse prevečkrat pričala o skrajno indolentnem, če ne celo neprofesionalnem odnosu režiserjev do zaupanih jim projektov. Govorim seveda le o tistem delu kratkometražne in dokumentarne produkcije, ki se nanaša na tako imenovani umetniški program, ki se financira preko svobode menjave dela, ne pa tudi o ekonomsko-propagandnem ter naročenem filmu, čeprav tudi ti dve kategoriji tvorita pomemben delež v tovrstni produkciji in v širšem smislu prav tako spadata v okvir nacionalne vizualne kulture. Toda oceno kvalitete tega dela pač prepustimo naročnikom, ki to proizvodnjo tudi neposredno financirajo.

Ta del našega razmišljanja lahko torej strnemo v ugotovitev, da je treba h kratkemu in dokumentarnemu filmu v bodoče pristopati dosti bolj odgovorno in sistematično in sicer na osnovi jasnih in trdnih programskih izhodišč, predvsem pa iz spoznanja, da gre tudi pri tej zvrsti za pomemben sestavni in konstitutivni del nacionalne filmske proizvodnje, ne pa za nekakšno drugorazredno in nepomembno mašilo, ki tako ali tako ni skorajda nikomur kaj prida mar, kot rečeno, pogosto celo samim avtorjem ne. Proizvodnjo tovrstnih

filmov je treba organizirati kot strnjeno proizvodno celoto, ne pa je obravnavati kot razdrobljen seštevek posameznih projektov, mnogo bolj kot doslej pa je treba zvrsti kratkega in dokumentarnega filma izkoristiti na področju kadrovske politike, predvsem poudarjam še enkrat, zlasti kar zadeva izpopolnjevanje in presojanje sposobnosti mlajših filmarjev.

Prav tako pa morda ni odveč v tem kontekstu apelirati in se zavzeti tudi za to, da bi v repertoarju kratkometražne, po potrebi, ali če bi se za to pokazale možnosti, pa tudi dolgometražne proizvodnje, znova skušali uveljaviti in afirmirati dokumentarni film, s katerim smo prav Slovenci žal več kot pred desetletjem, želi lepe uspehe tako v Jugoslaviji kot v tujini, zadnja leta pa je praktično ta produkcija povsem zamrla. Vselej moramo imeti namreč pred očmi, da kot vsakršna ustvarjalna in umetniška dejavnost, če želimo doseči dobre rezultate, zahteva veliko skrbnega in dobro organiziranega dela, žal pa rezultati, z redkimi častnimi izjavami seveda, v zadnjih letih kažejo, da tudi na tem področju filmske proizvodnje temu ni bilo tako.

Seveda pa vprašanj in problematike kratkometražne in dokumentarne filmske proizvodnje ni mogoče reševati, če ne najdemo zelo natančnega in jasnega odgovora na vprašanje, komu je namenjen in kdo ter koliko je njegovih »potrošnikov«.

Verjetno je popolnoma jasno in nam vsem znano, da kratkometražna in dokumentarna produkcija v naše kinematografe praktično ne najde pota, medtem ko so izjema skorajda zanemarljive. To seveda pomeni, da večina kratkometražne proizvodnje ne pride do gledalca, torej do tistega, ki s svojimi sredstvi združenimi v kulturnih skupnostih to proizvodnjo v največjem odstotku omogoča. Občasne predstavitve posameznih del na televiziji pač niso in ne morejo biti protiargument trditvi, da je naša domača kratkometražna proizvodnja zaprta sama vase, da ostaja brez temeljne družbene, največkrat pa tudi strokovne in kritičske verifikacije in da je potemtakem tudi zato na obrobju filmskega življenja.

Vsakršna ustvarjalna dejavnost pa je brez stika s publiko slej ko prej obsojena na životarjenje, če ne celo na počasno smrt.

Če smo se odločili gojiti kratkometražno in dokumentarno filmsko produkcijo, se moramo torej nujno sporazumeti in dogovoriti tudi o tem, kako jo spraviti do tistih, katerim je namenjena — to je do filmskih gledalcev. Kajti v to produkcijo vložena sredstva in človeško ustvarjalno delo pač morata služiti širšim smotrom, kot je zgolj predstavitev celotnega letnega programa, ali celo le dela tega programa, na vsakoletnem beograjskem festivalu jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma ali pa fragmentarno tudi v okviru celjskega tedna domačega filma, včasih pa po milosti MKO se na kakšnem bolj ali manj pomembnem tujem festivalu, ko včasih celo niti producent, niti avtor ne vesta, da je njun film reprezentant Jugoslavije nekje v belem svetu. Zdi se, da ob vsem tem ni treba posebej poudarjati, da je prav anonimnost te proizvodnje še vse prevečkrat tudi eden od pomembnih razlogov za pogosto indolentnost in površnost posameznih avtorjev, saj jih vedenje, da njegovo delo

praktično ne bo nikjer razen v ozkem po večini interesno solidarnem krogu verificirano kaj šele stimulirano, prav gotovo ne vzpodbuja, da bi se pri delu optimalno angažirali.

Ker bodo o problematiki plasmaja kratkih in dokumentarnih filmov s svojih aspektov govorili tudi tovariši iz distribucije, kinematografske mreže in televizije in zagotovo kvalificirano prispevali k današnji razpravi, o tem le še naslednje. Vprašanje plasmaja in sploh stika kratkometražne in dokumentarne produkcije s širšim krogom filmskega gledalstva ni nikakršno naše posebno in specifično vprašanje. Z njim se srečujejo tako v sosednjih republikah, kot tudi v tujini, kjer prav tako kot pri nas, ostajajo glavna možnost za kratki meter, da se prebije iz anonimnosti večidel še vedno le televizija in različni festivali, razen v deželah, kjer imajo razvito filmsko-klubsko življenje. Zato bi si morda kazalo prizadevati predvsem v okviru Zveze kulturnih organizacij Slovenije oziroma vseh ostalih nosilcev akcije za oživitve dejavnosti filmskih gledališč na Slovenskem, da bi prav v okviru te oblike populariziranja in razvijanja filmske kulture našel ustrezno mesto tudi »kratki meter« in dokumentarec in to bodisi kot spremljevalec programov celovečernih filmov, bodisi samostojno, v obliki tematskih in specializiranih večerov.

Ob koncu bi se dotaknil le še enega vprašanja, ki je v tezah opredeljeno kot vprašanje kritičkega vrednotenja kratkometražne in dokumentarne proizvodnje v sredstvih javnega obveščanja in v strokovnem tisku. Odgovor je pravzaprav na dlani. Tudi kritičsko je ta produkcija vrednotena, obravnavana in predstavljana v sredstvih javnega obveščanja in v strokovnem tisku toliko, kolikor je prisotna v celoti našega filmskega življenja, to pa je malo, ali skoraj nič.

Zapisi o kratkem in dokumentarnem filmu se pojavljajo v dnevnem in periodičnem tisku ter po ostalih medijih le ob priložnostih, kot so beograjski festival jugoslovanskega kratkega in dokumentarnega filma in ob kranjskem festivalu športnega in turističnega filma, ki pa je le vsako drugo leto. Potem se kratkega in dokumentarnega filma spomnimo morda le še ob festivalu v Oberhausenu in Krakovu, to pa je v glavnem vse. Seveda gre v takšnem pisanju bolj za poročanje in ocenjevanje sprotnih dosežkov ter uspehov ali neuspehov posameznih avtorjev, ali dežel — to je pač v naravi tovrstnega pisanja, medtem ko se, in tukaj nosi svoj del odgovornosti tudi naša revija, s sistematičnim, poglobljenim in analitičnim pristopom k tej zvrsti skorajda ne srečujemo.

Zato naj bo današnja razprava, katero bomo v celoti objavili v Ekranu, začetek bolj skrbnega zanimanja za problematiko kratkega in dokumentarnega filma tudi v sredstvih javnega obveščanja, kot bi bilo seveda nadvse zaželeno in spodbudno, da bi bilo današnje srečanje vsaj majhen prispevek h drugačnemu obravnavanju kratkega in dokumentarnega filma na Slovenskem sploh.



## Ustvarjalno vzdušje

Vladimir Koch

Ob razpravljanju o našem kratkem filmu, o njegovi sedanjosti in prihodnji usodi morda ne bi bilo odveč opozoriti na nekatere posebnosti te proizvodnje, zlasti na nekatere osnovne pogoje, katerim mora producent ustreči, če hoče, da se mu ta veja kinematografije uspešno razvija. Tu seveda ne mislim zgolj na potreben denar, čeprav brez zadostnih sredstev tudi v kratkem filmu ne moremo organizirano napredovati, ampak na odnos vseh drugih, tudi osebnih faktorjev, ki bistveno vplivajo na raven kratkega filma, večkrat pa edini odločajo o njegovi konsistenci in kontinuiteti. Pri tem mislim na neposredne vodje te filmske aktivnosti, na dramaturge, če so zato posebej določeni, in tudi na odnos celotnega proizvodnega centra do nje. Brez nenehne skrbi za to, prevečkrat odrinjeno vejo kinematografije, brez tesnega, rekli bi intimnega odnosa do te lepe ustvarjalnosti, namreč ni uspeha, vsaj večjega, pomembnejšega ne, niti ni mogoče obdržati kratkega filma stalno na vsaj solidnem nivoju. Če hočemo napredovati, morajo biti vsi, ki se jih tiče, zanj, a to ne le formalno, češ tudi takšno proizvodnjo moramo imeti, ampak vneto, prizadeto, z veseljem nad uspehi in skoraj z občutkom krivde, če stvari ne gredo dobro. Brezbrzižnost je po navadi pogloblitvi krivec za neuspehe.

Najprej se je treba ostreti zelo razširjenega, a napačnega mnenja, da je kratki film področje kar najbolj svobodne ustvarjalnosti, ki jo omogoča docela nekomercialna proizvodnja kratkega filma, ki ga je le redko mogoče prodati, razen v zadnjih letih deloma televiziji, in ker so sredstva za deset ali petnajstminutni film seveda neprimerno nižja kot za celovečerec in je torej lažje tvegati, eksperimentirati. V resnici pa je tveganja in eksperimentiranja videti v zadnjih letih razmeroma malo, niti ni čutili, da bi se za kratki film kdo posebej zanimal, spodbujal avtorje in bi bil osebno odgovoren za to proizvodnjo. Vse teče nekako hladno, formalno preko dramaturškega oddelka in najbrž odvečnega posebnega programskega sveta, namesto da bi kratek film stal v središču vročega zanimanja enega samega dramaturga ali vodje te proizvodnje, ki bi živel s to proizvodnjo, vzdrževal stalne, tesne stike z realizatorji in ki bi znal tudi podpirati dobre režiserje in vabiti nove. Kajti avtorji kratkega filma potrebujejo to pomoč, zanimanje za svoje delo in tudi skrb za svojo eksistenco, saj jih lahko od realizacije teh filmov živi le malo in jih zato le malo vztraja v svojo življenjsko pot pri kratkometražcu. Zato je bistveno, da ima kratki film ob svojem imenitnejšem bratu, celovečercu, zagotovljeno ugledno mesto.

S kritično mislijo o sedanjem položaju te proizvodnje sicer nočem reči, da ni dramaturški oddelk nič napravil na tem področju. Lahko si je prizadeval, vendar uspehi zadnja leta res niso dobri, za kar je kajpak moč najti še druge razloge. Vendar nam primeri iz pretekle proizvodnje

razločno odkrivajo, kdaj so bili najboljši pogoji za kvaliteten razvoj kratkega filma. Ko se je Viba v začetku svojega obstoja ukvarjala samo s kratkometražno proizvodnjo, so bili njeni filmi med najboljšimi v Jugoslaviji in našli mesto tudi na tujih festivalih. Tedaj so se avtorji stalno družili in razpravljali o svojih projektih, pa tudi v Društvu filmskih delavcev so tekle kritične diskusije o realiziranih filmih. Kratak film je bil tedaj v središču pozornosti in z njim tudi njegovi avtorji.

Beograjski Dunav film je še danes specializirano proizvodno podjetje, zelo močno po številu proizvedenih filmov in po kvalitetenih dosežkih. Vendar je največ pomenilo, ko ga je vodil znani srbski kritik Vicko Raspor. On je res živel z dokumentarnim in kratkim igranim filmom, tudi sam iskal in predlagal teme, vsestransko podpiral svoje najboljše režiserje in zlasti Krsta Škanato kot svojega glavnega predstavnika med številnimi dokumentaristi, ki so predstavljali beograjsko dokumentaristično šolo. Med njimi je bila konkurenca izredno močna in zato ni čudno, da so odnašali na vsakoletnem festivalu glavne nagrade.

Iz navedenega pa naj nikar ne sledi zaključek, da je za uspeh kratkega in dokumentarnega filma treba ustanoviti posebno podjetje, ki se bo ukvarjalo samo s to dejavnostjo. Važno pa je vsekakor, da ima ta proizvodni oddelek v okviru enotnega podjetja zagotovljeno samostojnost in da ni le privesek dolgotražnemu igranemu filmu. Makedonci so zadnja leta dokazali, da je tudi danes, ko televizija močno stopa v to ustvarjalno območje, mogoče realizirati pomembna dela, ki zanimajo širše občinstvo in ki so jim prinesla prvo mesto med producenti kratkega filma v Jugoslaviji. Pri njih res lahko zasledimo jasno začrtan, dovolj širok koncept te proizvodnje. Dokumentarni film ni treba omejevati na standardno dolžino kratkega filma, ampak ima lahko dolžino celovečerca. Ni treba snemati samo doma, ampak odpreti režiserju možnosti, da realizira svoj film kjerkoli doma in tudi v tujini, če to zahteva splošno zanimiva tema scenarija. V Skopju so v razmeroma kratkem času razvili tudi svoj animirani film do takšne stopnje, da se je izkazal celo na tujih festivalih. To dokazuje, da je mogoče veliko doseči, če posvetimo kratkemu filmu potrebno pozornost, če ga res negujemo.

V Sloveniji smo tudi začeli z animiranim filmom, vendar ga sistematično še nismo mogli razviti, čeprav imamo nekaj dobrih pogojev za izražanje v tem mediju. Vendar brez ustreznega ateljeja ni mogoče doseči kaj več niti ni mogoče pritegniti in zaposliti tistih avtorjev, ki so na tem področju že kaj dosegli. Vse ostaja žal v začetkih in poskusih. Tudi lutkovni film se je pred časom že kar dobro uveljavljal in presenečal s kar številno produkcijo. Žal pa je Janez Menart, ki je bil iniciator te proizvodnje, pustil svoje uspešno delo, ko se je tedanj Triglav film odrekel proizvodnji domačega filma in ukinitel tudi lutkovni oddelek.

Ko govorimo o našem kratkem filmu, imamo opraviti z dokumentarcem in igranim filmom, z risanim in lutkovnim filmom in nobenega razloga ni, da bi dajali prednost eni ali drugi zvrsti. Ob

razreševanju te problematike bo torej treba misliti na okrepitev proizvodnje kratkega filma prav v vseh smereh, če nočemo zaostajati z drugimi kinematografskimi centri. Razvijati seveda s smislom za to vrsto umetniške ustvarjalnosti.

## Kratki film v jugoslovanskem filmskem programu

Božidar Okorn

Ugotovitve, da je domači kratki film redko na programu v jugoslovanskih kinematografih, so nedvomno točne. Čeprav nimamo točnih podatkov o tem, kolikokrat in kje se poleg domačega ali tujega celovečernega filma zavrti še kratek film, lahko z dolgoletno prakso v jugoslovanski reproduktivni kinematografiji potrdimo, da je kratek film (vsaj v večini primerov) obstal v praznem prostoru razdrobljene in nepovezane kinematografije. Če zanemarimo proizvodne in ustvarjalne interese in cilje kratkega filma, ta zelo pomembna vprašanja za njegov zdrav in živ razvoj, lahko za krog reproduktivne kinematografije poudarimo za kratek film predvsem dve značilnosti:

1. sila majhen programski interes
2. prav takšen ekonomski interes

Programiranje kratkega filma je v glavnem vezano na izpolnjevanje samoupravnega sporazuma v oblikovanju filmskega programa, ki naj bo sestavljen iz kratkega in celovečernega filma. V praksi samo nekatere organizacije za promet s filmi ta dogovor uresničujejo in odkupujejo licenčne pravice kratkih filmov za predvajanje v kinematografiji. Prav tako samo nekatere kinematografske organizacije tak program filmske predstave tudi predvajajo.

Še veliko manj je posebnih sestavljenih programov kratkih filmov, ki bi na programsko organiziran način predstavili našim gledalcem tudi to področje filmske ustvarjalnosti.

Vendar pa pri vsem tem ne gre samo za neizpolnjevanje samoupravnega dogovora o »filmski predstavi«. Marsikaj (sorazmerno številčna proizvodnja, vprašljiva kvaliteta naših kratkih filmov, skromna odmevnost pri občinstvu) potrjuje, da smo s tem dogovorom, ki je v jedru pozitiven, storili le prvi korak. Ob tem smo odrinili vstran bolj pomembne elemente za uresničevanje zamisli: *skupno načrtovanje in programiranje* proizvodnje in prikazovanje kratkega filma.

Tesno na problematiko programiranja se navezuje tudi ekonomsko vprašanje. Kratak film v prikazovanju izgubi ekonomsko vrednost. Če je v odnosih med proizvajalcem in organizacijo za promet s filmi še dogovor o ceni licence za posamezni kratki film (giblje se od 10.000.- do 20.000.- din za 5-letno prikazovanje v kinematografiji; distributer je dolžen plačati tudi kopije), tega ekonomskega odnosa naprej do kinematografov ni več. Kinematografske organizacije ne prispevajo za »filmsko predstavo« nič več kot za izbrani celovečerni film.

Ker sta seveda programski in ekonomski



interes povezana, je takšno stanje v kinematografiji kratek film izrinilo na slepi tir našega filmskega razvoja.

Podatek: v letu 1979 je imela »Vesna film« 172 programov, od tega 117 programov kratkega filma.

## Kratki in dokumentarni film

### Franček Rudolf

#### Splošna situacija

Kratki in dokumentarni film ima za Vibo film točno določen pomen. Namreč služi ji za to, da Viba vsaj nekaj dela, kadar nič ne dela. Temu dopolnilnemu cilju je podrejena oblika kratkega filma in s tem smo povedali tudi, kaj je sama organizacija in financiranje kratkega filma.

Za filmske avtorje je kratki in dokumentarni film oblika socialne podpore. Mislim, ta motiv je gotovo na prvem mestu. Ni čisto logično, zakaj bi nekemu, ki ga hočemo podpreti s petimi starimi milijoni honorarja, dali štirideset, šestdeset starih milijonov na razpolago, da jih zapravi, ampak v slovenski filmski produkciji tako ali tako ni veliko logičnega.

Kolikor se spomnim, je bil v zadnjih petnajstih letih kratek film vr dopolnilnega zaslužka režiserju, ki tisto leto ni prišel na vrsto za celovečerca, vir zaslužka režiserjem, ki celovečercev sploh nikoli ne bodo dobili, vir zaslužka nekaterim mladim in prav gotovo manj nevarnim začetnikom. Tudi filmski delavci (snemalci, montažerji, tonski tehniki itd) so bili v proizvodnjo kratkih filmov razdeljevani predvsem po socialnih kriterijih. Kratek film je bil vedno drobiž za poravnavanje teh ali onih dolgov.

V ta namen je bilo tudi edino, kar je pri kratkih filmih res v redu, honorar. Kot režiser kratkega filma sem bil vedno plačan po načelih, o katerih bi lahko na drugih področjih samo sanjal. Ker so kot kratki avtorji zaposleni tudi Vibini upokojenci, pa razni pomembni moške z Vibe, je jasno, da so honorarji za kratek film tudi v najbolj nedostojnih tarifnih pravilnikih vsaj ali najmanj dostojni.

#### Problem številka ena:

Ker je kratki film milost, štipendija, nekaj, kar naj avtorja poplača za nazaj in obvezuje za naprej, se pravi neke vrste fevdalno darilo, seveda nima in nikoli ni imel nobene zveze z običajnimi tržno-ekonomskimi odnosi, kakršni vladajo v slovenski kulturi. Kratek film je bilo nemogoče planirati v delovnem in finančnem planu svobodnega umetnika. Tu moram biti precizen: Priprava ideje in zamisli in scenarija za kratek film prav gotovo zahteva mesec dni dovolj napornega dela. Najmanj mesec dni. Če bi avtor kratkega filma na ta način pripravil štiri scenarije za različne kratke filme, bi seveda porabil štiri mesece dela. Na natečaju bi gotovo ne prodril z več kot enim scenarijem. To pa pomeni: da je že

tisti hip, ko je scenarij sprejet, oropan za tri mesece dela. Seveda, če pripravi štiri enakovredne pošteno napisane scenarije. Če pa — in to je seveda praksa — z enim in istim scenarijem vsakikrat drugače pretipkanim konkurira tri leta zapored in pri tem enkrat uspe, je seveda zadel žebličico na glavico in se že približal pozitivni bilanci. Kar je za svobodnega umetnika seveda bistveno. Bistveno za režiserja kratkega filma je torej, da se NIKAKOR NE UKVARJA S PROJEKTIRANJEM KRATKIH FILMOV. Da do kratkega filma nima nikakršnega odnosa in da ponuja vsako leto nekaj različnih variant na isto temo, po možnosti različnih variant na temo, ki jo je obdelal že lani ali predlani.

#### Izbiranje scenarijev za kratke filme

Vseh zadnjih petnajst let je strmo padala udeležba avtorjev samih pri izbiranju projektov, ki se naj snemajo. Žal od kar pomnim, je bila pri kratkem filmu zapostavljena možnost (veliko bolj kot pri celovečercih), da bi avtor lahko samostojno izbral temo, ki njemu najbolj ugaja, napisal scenarij, ki njemu najbolj ugaja in skratka delal tisto, kar si sam želi. Jasno je, da je bilo potrebno ideje selekcionirati, da bi zaprli pot tistim mladim, ki so se zdeli nevarni in odprli pot tistim, ki so se zdeli nenevarni. Nevarni seveda obstoječim in delujočim filmskim režiserjem.

Odnos do avtorjev je bil šolski. Super iznajdba pa je gotovo anonimni natečaj za scenarije za kratke filme. Tak natečaj vodi do totalnega nerazumevanja med avtorji in telesom, ki scenarije izbira. Oblika natečaja je ostanek najbolj divje stalinistične prakse. Sem proti kakršnimkoli natečajem na področju filma in književnosti. Vendar je gotovo, da noben natečaj ni naredil hujske škode, kot natečaji za kratke in dokumentarne filme.

Izbiranje projektov je bilo — zdi se mi — le enkrat, kar pomnim, prepuščeno avtorjem samim (leta 70—71). Vseeno mislim, da je popolnoma nemogoče, da o izbiri programa kratkih filmov odloča dramaturški oddelek ali programski svet. Ti dve telesi sta najprej sestavljeni iz ljudi, ki v nobenem pogledu ne odgovarjajo najosnovnejšim zahtevam, ki jih avtor pričakuje od nekoga, ki izbira scenarije.

Dramaturgi (pa naj gre tu za Kocha ali za Schmidta) so zaposleni z administrativno dejavnostjo in s celovečerci, nikakor nimajo časa, da bi se ukvarjali z dejavnostjo, kot je kratki in dokumentarni film. To pa je dejavnost, ki zahteva veliko veliko časa in potrpežljivosti. Zadnja tri leta je deloval na Vibi dramaturški oddelek, sestavljen iz dramaturgov, ki kratko in malo niso obiskovali festivalov kratkih filmov skozi dovolj dolgo dobo in dovolj pogosto, tako da je bil njihov prvi in najhujši problem: pomanjkanje vednosti o tem, kaj kratek film sploh je.

To pomanjkanje vednosti, kaj kratek film sploh je, je še bolj akutno za člane programskega sveta. Edini Slovenci, ki so v zadnjih recimo petnajstih ali celo dvajsetih letih spremljali razvoj kratkega filma v Evropi in svetu, so bili nekateri filmski kritiki, ki pa vendarle niso filmski strokovnjaki, zato njihova udeležba v programskih svetih prav tako ne more zadostovati.

Tudi za avtorje bi lahko rekli, da je najhujše, najbolj problematično ravno to, da se srečujejo s festivali šele takrat, ko nanje potujejo njihovi filmi. Če bi se srečevali prej, bi več njihovih filmov potovalo tja.

#### Predlog

Potrebno je osnovati dve skupini za proizvodnjo kratkih filmov. V eno bi se včlanili, recimo, starejši, v eno mlajši režiserji. Skupina petih do desetih režiserjev bi skupaj sklenila pogodbo s kulturno skupnostjo, da bo za določena sredstva, recimo 3 nove milijone, posnela določeno število kratkih filmov. Tako bi lahko skupina sama določila, koliko filmov bo posnela za določen denar, sama skupina bi razdelila sredstva na posamezne projekte in režiserje in sama ocenila delo in določila honorarje. Tako in samo tako bi bilo mogoče z enakimi sredstvi posneti bistveno več filmov (mogoče še enkrat več) in predvsem bistveno aktualnejših. Saj bi lahko vsaka skupina pametno planirala, kdaj bo kdo prišel na vrsto in s kakšno temo bo dosežen največji uspeh. Za vsak projekt bi tako po finančni kot po estetsko-umetniški in družbeni plati prevzel odgovornost avtor, ne tako kot zdaj, ko so odgovorni vsi drugi samo avtor ne. Na ta način bi prišlo tudi do večjega sodelovanja avtorjev pri vsakem posameznem projektu v njegovi skupini. To sodelovanje naj bi bilo v načelu brezplačno. Seveda pa je jasno, da bi večji uspeh skupine in tudi večji finančni uspeh posameznih filmov, ki jih je skupina posnela, vplival na višino honorarjev vsakega posameznika v skupini in na višino sredstev, za katere bi se lahko skupina v naslednjem letu potegovala.

#### Kratek in dokumentarni film danes

na Slovenskem je predvsem predrag in prenatrpan. Avtor bi rad v projekt (če se je že z muko in po mnogih letih dokopal do njega) natrpal vse mogoče in preizkusil vse od a do ž. To vodi v dolgočasnost, utrujanje gledalca, nefunkcionalnost filmov, ki niso primerni za predvajanje niti kot predfilmi niti na televiziji. Pri tem moram opozoriti, da so sredstva, ki jih ima avtor KF na razpolago, popolnoma nesorazmerno dodeljena. Dobi trak in laboratorijske usluge (skoraj tako kot pri celovečercu, vendar v znatno manjšem razmerju, s čimer so ogroženi predvsem avtorji, ki bi hoteli posneti dokumentarne in eksperimentalne filme). Časovno kratek film skoraj vedno vskače v luknje med proizvodnjo celovečercev. To zahteva od avtorjev brezčasovne teme, kar je zelo slabo. Obdelava traja neverjetno dolgo. Za KF je zelo težko najti primerne igralce in sceno, kostumi — to je prepuščeno režiserju, kar je nesmiselno, če upoštevamo, kakšna je vseeno cena profesionalnega KF). Običajno najboljša tehnična sredstva niso dostopna. Prav tako je organizacija KF navadno zelo skromna. Preprosto ni jasno, zakaj bi uporabljali filmski trak, če ga pri KF uporabljamo samo na pol?

#### Televizija

Televizija svoje lastne avtorje (v kolikor jih ima) smatra za realizatorje. Tako seveda ne more priti do pravih rezultatov. Režiserji so zgolj privesek novinarjev in redaktorjev, nesamostojni in filmsko



nerazgibani. Televizija je uspela narediti vrsto zelo uspešnih novinarskih oddaj, vendar pri filmih, ki bi res imeli umetniški, filmski videz — vedno znova odpove, kar je logično zaradi njene upravne strukture, ki je novinarska.

Če bi televizija proizvajala program šestnajstmilimetrskih umetniških kratkih filmov, bi lahko dodatno zaposlila filmske režiserje in kandidate za filmske režiserje, s tem pa bi zmanjšala pritisk na prehrambeno stran usmerjenosti slovenskega kratkega filma.

Mogoče je kakšna pot, da se tudi to uresniči?

Pot k dobremu in aktualnemu dokumentarnemu filmu je vsekakor samo pot, ki pelje avtorja do kontinuiranega in rednega dela.

## Kratki in dokumentarni film kot način in možnost manipulacije zaradi eksistence

### Matjaž Zajec

»Drama obstaja v stvarnosti . . . ujet v borbo z naravo, človek ustvarja najmočnejši spopad. Poskušam prikazati prav te spopade, dramatičnost vsakdanjega življenja ob spoštovanju gradacije avtentičnih dejstev,« je pisal Robert Flaherty. In Rotha navaja kot enega najbolj dramatičnih, avtentično posnetih dogodkov v zgodovini filma, reportažo atentata na kralja Karadžordževića v Marseillesu. Samo na prvi pogled niso možne povezave s sedanostjo, samo na prvi pogled Lumier s svojim Prihodom vlaka na železniško postajo nima bistvenejše korespondence s sodobnimi dokumentarnimi filmi, ki svoji na prvi pogled tržni nekomercialnosti navkljub, leto za letom nastajajo v vseh filmskih proizvodnjah, producentstvo kratkih in dokumentarnih filmov pa povsod vse bolj prevzema kot del svoje stalne dejavnosti tudi in predvsem televizija. Žanr kratkega in dokumentarnega filma se je potemtakem ohranil, od Lumiera in Flahertyja sem, od Dzige Vertova in njegovega Kino oka, od prvih igranih filmov sem, za katere nikakor ne smemo pozabiti, da so bili najprej kratko in šele potem srednje in dolgometražni.

In, konec koncev, kdo lahko zanika pravico enakopravne eksistence filmskemu spotu in pripoveduje o njegovih inferiornosti, če bi ga primerjali s celovečernim filmom. Na ravni teorije vrednostnega tega pač ne dela nihče, ker bi se takoj opredelil za nepoznavalca, če že ne pravcatega bedaka. Pa vendar čutimo precejšnjo nerazumevanje za kratke in dokumentarne filme, pravo krizo, ki je minula leta celo vzpodbudila podpisovanje peticij v prid kratkometražnim in dokumentarnim filmom, ki se pri nas, v Jugoslaviji sicer producirajo (ne smemo pozabiti, da je še nekaj let nazaj ta proizvodnja štela blizu dvesto filmov letno), ostajajo pa na stranskem tiru odmevnosti v kinematografskih dvoranah, televizijskih sporedih, 16 in 8 milimetrskih

projekcijah, ostajajo skratka v glavnem nestrokovno skladiščeni v bunkerjih jugoslovanskih filmskih producentov in distributerjev. Gre za filme, ki so nekaj let nazaj še dokaj pogosto zahajali na mednarodne festivale in se vračali z najvišjimi priznanji, danes pa so skromno obtičali po nekaj obveznih projekcijah v skladiščih producenta.

Toda, če že vsi ti filmi nimajo toliko gledalcev, kot bi jih lahko imeli ali zaslužili, potem zagotovo morajo imeti kakšno drugo funkcijo. Tista, ki ji pravimo na tem posvetovanju *mesto in vloga* kratkega in dokumentarnega metra v našem filmskem življenju, gotovo nimajo. Pravzaprav je težko vedeti, kje pričeti, kje je vir mnogih odsotnosti kratkih in dokumentarnih filmov tako na ravni ustvarjalnosti kot njihove reprodukcije. Zakaj nimajo niti pravega mesta, zakaj jim ni dana njihova vloga.

Prav gotovo gre za določen začaran krog. Najširše gledano ta začaran krog anonimnosti (navidezne nepotrebnosti) kratkih in dokumentarnih filmov zaokrožena praksa nepopolne kinematografske predstave, kratki filmi in dokumentarci ne prispejo na filmska platna kinematografov, ker rušijo ritem štirih predstav celovečernih filmov, saj daljšajo trajanje kinematografske predstave in kaj hitro predvajanje kratkometražnika ali dokumentarca pomeni namesto štirih le tri predstave dnevno. Na za četrtino manj zasedeno kinematografsko dvorano vsak dan pa kinematografi nočejo pristati. Kratkometražni in dokumentarni filmi bi tako lahko našli svojo pot na filmska platna (pa je ne) le ob časovno krajših filmih. Dogovorjeno sicer je, da naj vsak celovečernik spremlja kratkometražni ali dokumentarni film, to naj bo obezba, to sodi v višino cene najema »filmske predstave«, ki jo posreduje distributer. Zavaljo obezbe distributer odkupi ustrezno število kratkih in dokumentarnih filmov, na zahtevo posameznega kinematografskega podjetja jih ob kopiji celovečernega filma tudi posreduje, toda praktično mu ni do ustvarjanja dodatnih stroškov kopij, pošte, ostale manipulacije za te filme, ki pač največkrat ne bodo predvajani. Tako celo kupljeni kratkometražniki ostanejo v depojih distributerja in so le knjigovodsko prišteti k celovečernim filmom, ki krožijo po kinofikacijskem tržišču.

Mesta in statusa kratkometražnih in dokumentarnih filmov ni uspel urediti obstoječi filmski zakon, edino, kar vemo, je to, da tovrstna proizvodnja doma in v tujini nastaja, vidimo pa jo lahko le ob izjemnih revialnih predstavah kratkih in dokumentarnih filmov. Na kinofikacijskem trgu tovrstne filmske proizvodnje pač ni moč videti, saj zaenkrat ni črke zakona in ne mehanizma, ki bi ta ustvarjalni filmski pastorek spravila v javnost. Razrešitve tudi tukaj in danes ne bomo našli, pa naj se to zdi še tako črnogledo, kakor so tudi črnogleda in nespodbudne posledice našega nikakršnega »tržnega« interesa za kratkometražno in dokumentarno filmsko proizvodnjo slovenske filmske proizvodnje, proizvodnje jugoslovanskih narodov in narodnosti in svetovne kratkometražne in dokumentarne filmske proizvodnje. Morda z nekoliko izjemo televizije, ki v okviru zapolnjevanja svojega rednega sporeda tovrstne filme potrebuje, pa jih največkrat dobi mnogo težje (za dinarje) iz Jugoslavije, kot pa iz tujine.

Stanje je torej takšno, kot je. Posledica marsičesa skratka. Enako je danes, kot je bilo leta nazaj, in so se vodilni filmski teoretiki in kritiki ukvarjali s čudovitim fenomenom jugoslovanske kratkometražne in dokumentarne filmske proizvodnje. Ta je dokazovala, leta nazaj, da gre za ustvarjanje v okviru filmskega žanra, filmske vrste, dokazovala je nastajanje kratkometražnikov in dokumentarcev kot neizpodbitno ustvarjalno nujo in takrat smo upali govoriti in pisati o naših dokumentaristih, o naših avtorjih animiranih in igranih kratkometražnih filmov, o jugoslovanski šoli skratka.

Potem je tovrstna proizvodnja postajala in postala za producenta sicer *ekonomsko* zanimiva obezba, za ustvarjalce teh filmov pa poleg ustvarjalne možnosti predvsem eksistenčna nuja. In tukaj se je predvsem v Sloveniji dokončno ustavilo. Kot da bi pozabili na tradicijo Lumierja, Flahertyja, na Rothino teorijo, pa ne samo to, kot da bi povsem pozabili na tradicijo naših najboljših avtorjev kratkometražnih in dokumentarnih filmov. Pa ta trenutek avtorjev in naslovov ne bi naštevali. Prelomilo se je takrat, ko sta kratki in dokumentarni film postala predvsem *možnost preživljanja* in je bila obema vrstama ustvarjalnosti odmerjena tudi temu primerna skrb. Kratki in dokumentarni film sta tako zadnja leta postajala možnost manipulacije producenta s filmskimi avtorji v smislu njihove eksistence, s tem pa kratkometražni in dokumentarni filmi (poleg naročenih filmov) za ustvarjalca možnost premostitvenega dela do možnosti morebitnega celovečernega filma ali celo debata na področju celovečernega filma. V imenu obojega je bojda veljalo pristajati na kompromise, na manipulacije (tako s strani avtorjev, kot s strani producenta), na čakanje na priložnost ob bojda »manjvrednem« filmskem delu zaradi »preživetja«. Zaradi takšnega stanja so bila »zadovoljstva« in »potešenosti« približno enakomerno razporejena med avtorje in producente, kratki in dokumentarni film pa sta postajala vse bolj le možnost špekulacije za avtorje in za producenta.

Tako že nekaj časa ne govorimo, ne pišemo in se ne dogovarjamo o bistvenih komponentah kratkometražnih in dokumentarnih filmov, ki na takšen način ostajajo v obrobju ustvarjalnega in tudi družbenega interesa. Za dokumentarce, na primer, je treba pisati celo snemalne knjige vnaprej (Lumiere sploh ne bi mogel posneti svojega Prihoda vlaka, pa tudi atentat na Karadžordževića ne bi bil posnet, kolikor bi takrat veljali enaki pogoji), življenje pa ne čaka, kar neprestano se *dogaja* in v filmu še posebej ne dopušča naknadnih aranžmajev. Ne pomnim, da bi imele in bile producento organizirane ekipe pripravljene v trenutku, ko bi veljalo dokumentarce — dokument posneti, ne poznam vodstva filmskega podjetja, ki bi bilo pripravljeno na tako silno avanturo in brez vseh svetov dovoliti pričetek produkcije dokumentarnega filma, ki ne bi imel dane zelene luči iz vseh možnih strani. Problem zaupanja? Seveda! Pa tudi problem določene neprofesionalnosti producentov, ob kateri ima svojo odgovornost tudi naša kulturna politika, oziroma počasni procesi delegatskega odločanja, ki so morda zelo naivno predvidevali normalnost in kontinuiteto



filmskega ustvarjanja v obstoječih producerskih okvirih. Birokracija na obeh straneh skratka, ki ji obstoječi mehanizmi zaradi lagodnosti pač ustrezajo.

Toliko v oris razmer, v katerih je zadnja leta slovenski kratkometražni in dokumentarni film nastajal, ko se je število filmov in njihova kakovost iz leta v leto zmanjševala in je bil zato povsem upravičen govor o odločni krizi tovrstne filmske ustvarjalnosti. Kratki meter se je tako znašel v škarjah družbenega in producerskega odnosa in v kraku tega družbenega moramo na vsak način prišteti tudi odnos distributerjev in kinematografov do kratkega in dokumentarnega filma. Pa vendar poti iz tega zagatnega položaja morajo biti, vsaj v svetu, kjer je bila pred leti enako huda kriza kratkometražne in dokumentarne filmske proizvodnje, so jih našli.

Najprej je potrebno ugotoviti, da so dokumentarni in kratkometražni filmi ustvarjalno integralni del nacionalne filmske proizvodnje, ki jo v tematskih in formalnih inovacijah dopolnjuje in bogatijo. V fundus nacionalne filmske kulture vnašajo množstvo dragocenih tem, pristopov, ustvarjalnega angažmaja, ki sicer ne bi zaživel in bi ostal zaradi tega izgubljen. Te dragocene naloge, ki naj jih kratkometražni in dokumentarni filmi izpolnjujejo, morajo ostajati neprestano v ospredju, ko razmišljamo o mestu in vlogi tovrstne filmske ustvarjalnosti in produkcije, saj bi se bili v nasprotnem primeru pripravljene prehitro sprijazniti s stanjem, kakršno je. Vzporedno s tem ugotovimo še uporabnike, gledalce teh filmov — to sta filmsko in televizijsko občinstvo. Ti dve kategoriji občinstva nista prav nič abstraktnega in neopredeljivega, to so pač ljudje, ki več ali manj redno zahajajo v kinematografe in gledajo televizijski spored. Kratkometražni in dokumentarni filmi svoje potencialno občinstvo potemtakem imajo, potencialno pravim zato, ker je pot do tega občinstva velikokrat pretrgana. Nič čudnega potemtakem, da so se, z leti, gledalci kratkih in dokumentarnih filmov nekako odvadili in prenehali čutiti potrebo po njih, potrebo, ki bi jo spremenili v zahtevo do izvajalcev v kinematografiji. Tako se na površni, prvi pogled kaže, kot da tovrstna proizvodnja ni potrebna, da je le finančno breme, preizkus in šola novih ali še nepreizkušenih filmskih ustvarjalcev in da zaradi tega niso vredni večje pozornosti in stimulacije. Če govorimo o šoli in preizkušanju novih ustvarjalcev, potem je pravi naslov za te zadeve AGRFT, ki mora imeti takšne možnosti, da bo funkcijo izobraževanja in preverjanja sposobnosti svojih študentov in kasnejših diplomantov — kvalitetno uresničeval. Še vedno pa ostajata kratkometražni in dokumentarni film ena izmed možnosti za preverjanje inovacij, za eksperiment, seveda le kot ena izmed možnosti in ne osnovna funkcija.

Tako kot trenutna filmska situacija ne obljublja, da se bi v filmski proizvodnji hitro obrnilo na bolje, da o njeni normalizaciji niti še ne upamo pomisliti, je slepa ulica, v kateri sta kratki in dokumentarni film še toliko bolj potrebna temeljiterega razreševanja. Gotovo najprej statusno, kjer jima je treba zagotoviti enake pogoje nastajanja in eksploatacije in predvajanja, kot jih ima celovečerni film. Ena izmed rešitev vrste problemov pri evidentiranju tem in možnosti njihove

realizacije je tesno sodelovanje filmske proizvodnje s televizijo, ki lahko marsikdaj za posebne teme prevzame funkcijo producenta, na vsak način pa je lahko najmočnejši prikazovalec kratkometražnih in dokumentarnih filmov. Gotovo bo potrebno znova oblikovati programsko jedro, ki bo načrtno evidentiralo teme, jih razvijalo in oblikovalo skupaj s potencialnimi ustvarjalci kratkih in dokumentarnih filmov. Šele ob takšnem načrtnem delu bomo pravzaprav natančno vedeli, kolikšen obseg kratkometražne in dokumentarne filmske proizvodnje potrebujemo pa tudi zmoremo. Sedaj se zdi, da govorimo o obsegu te proizvodnje brez pravih podatkov in zato predlagan obseg približno dvajsetih filmov nima prave argumentacije, čeprav je verjetno možen, programsko upravičen in kadrovsko uresničljiv.

Glede na mnoge nerazrešene probleme, glede na to, da marsičesa o kratkem in dokumentarnem filmu še nismo dorekli in bo tudi ta posvet le delno prispeval k razjasnjevanju, je težko govoriti o mestu in vlogi kratkega in dokumentarnega filma v našem filmskem življenju, kar je tema našega posveta. Urejena filmska proizvodnja, urejeno financiranje filmske ustvarjalnosti, trdne povezave znotraj slovenske in jugoslovanske kinematografije, vse to so pogoji, ob katerih se bo problematika kratkometražnega in dokumentarnega filmskega ustvarjanja razreševala. Ali z drugimi besedami, ko bomo odpravili vse pomanjklivosti in neurejenosti v slovenski kinematografiji, takrat šele bosta kratki in dokumentarni film dobila pravo mesto ne samo v naši filmski kulturi, temveč v kulturi sploh.

## Težka pot do gledalcev

Jože Žlender

V Sloveniji smo se že pred časom dogovorili za pot, kako kratek film približati tistemu, ki mu je namenjen — filmskemu gledalcu že pred časom.

Izhajali smo iz spoznanja, da kratek film, kot kulturna dobrina, ki bi se posredovala samostojno razen preko televizije, ne more obstajati. Prav primeren pa je v dopolnjevanju celovečerne filmske prireditve, ki ni le nepotreben balast, kot se to skuša včasih prikazati, ampak kot povsem vsebinsko dopolnilo celovečernemu filmu.

Zakon o filmu v Sloveniji iz leta 1974, to govori o kratkem filmu, narekuje vsem dejavnikom v kinematografiji, da na samoupravni osnovi uredijo svoje odnose in zaradi tega podpisujejo Samoupravni sporazum. V tem dokumentu, katerega podpisniki so slovenski kinematografi, televizija, Viba film ter slovenski distributer Vesna film smo precizirali določilo o obveznem trajanju filmske predstave. Če celovečerni film traja manj kot 110 minut, je potrebno poleg njega predvajati tudi kratki film.

Mehanizem, torej, kako najde kratek film pot do kinematografskega gledalca, je bil torej uspostavljen, prav tako pa so bili določeni nosilci, ki so za to odgovorni. Če

na tem mestu odmislimo proizvodnjo, ki mimogrede tudi povzroča velike težave pri uresničevanju tega dogovora s svojo neorganiziranostjo ter nizko kvaliteto ravnijo, potem sta odgovorna distributer in kinematograf.

Tu torej leži odgovornost, zakaj v mnogokaterem primeru ostanemo gledalcu dolžni kompletno filmsko predstavo. Najprej moramo vedeti, da je med 16 organizacijami za promet s filmi le ena — to je edini slovenski distributer podpisnik omenjenega Sporazuma. To pomeni, da je ob tem, da se Vesna film vseskozi drži tega določila, le dobrih 10 % filmov opremljenih s kratkim filmom. Podobna določila obvezujejo tudi organizacije za promet s filmi tudi v nekaterih drugih republikah, vendar le redke organizacije izpolnjujejo to dolžnost. Položaj je podoben, kot pri obveznem zagotavljanju slovensko podnaslovljenih kopij, s tem da je slovensko podnaslovljena kopija s stališča distributerja ekonomsko upravičena. Kratki film pomeni za distributerja le dodatno breme. To pa ne pomeni, da ob večji angažiranosti pomembnejših slovenskih kinematografov ne bi bilo moč zagotoviti kompletnih programov. Z gotovostjo lahko trdimo, da se nihče od naših distributerjev ne bi odrekel predvajanju filma v Sloveniji, če bi mu slovenski kinematografi postavili ta pogoj ter se tega tudi dosledno držali. S tem da je prometna organizacija izpolnila svojo obveznost ter vključila v program tudi kratki film, pa to še ne pomeni, da bo filmski gledalec kratki film tudi videl. Natančnih podatkov o tem, v kolikšni meri se kratki film sploh prikazuje, ni. Prav gotovo pa so razlike med posameznimi mesti. Ostaja nam samo dejstvo, ki govori o tem, da se kratek film ne prikazuje, ki ga ugotavljamo vedno znova pri pregledu stanja kopij celovečernega in kratkega filma, ki mu je priložen. Praviloma so kopije kratkega filma bolje ohranjene, kar potrjuje, da so bile manjkrat predvajane.

Čeprav bi morali o razlogih za takšen odnos povedati svojo besedo predvsem slovenski kinematografi, ki na posvetovanju na žalost niso prisotni, skušamo vzroke razvrstiti v dve poglavitni skupini: objektivne in subjektivne.

Med objektivne vzroke lahko prištejemo utečene urnike predstav. Razvoj kratkega filma je naredil svojo pot in danes pod tem pojmom ne razumemo le filma dolžine okoli deset minut, ampak je dolžina lahko tudi povsem drugačna. To pa pomeni, da se s tem zmanjšuje možnost, da se kratek film posreduje kot dodatek celovečernemu filmu. Kratek stik najprej nastane pri kinematografu. Dodatek kratkega filma bi mnogokrat pomenil predstavo manj, torej slabšo eksploatacijo dvorane, ki je eden poglavitnih motivov gospodarjenja kinematografov.

Dostikrat pa kratki film ni predvajan iz povsem subjektivnih vzrokov. To se dogaja predvsem v manjših kinematografih, kjer je usoda kratkega filma največkrat prepuščena dobri volji operaterja. Dokler bo kadrovska struktura v teh organizacijah takšna, kot je sedaj — in sedaj je porazna, toliko časa tudi ni pričakovati drugačnega odnosa do kratkega filma. Ne samo to, da se kratki film ne predvaja, dogaja se celo, in to ne tako poredko, da se kopije kratkih filmov preprosto izgubijo, obležijo v skladiščih in kinokabinah, ne da bi bile sploh predvajane.



mali TDF-Celje '80

# V Celju nič novega

## Tomi Gračanin

Komaj se kaj dobro uteče in ustali, že se najde kdo, ki hoče to spremeniti. Letos je bilo srečanje mladih filmskih ustvarjalcev Slovenije že četrtrič v Celju, pa so se pojavili predlogi o preselitvi srečanja v kakšen drug kraj. Čeprav sem se Celja že nekako navadil, se v marsičem strinjam z razlogi »proti« Celju. Kot prvo, srečanje ničesar ne prinaša tednu domačega filma in obratno; Na projekcijah so tako ali tako v glavnem le ustvarjalci in mentorji, ki bi se jih udeležili, kjerkoli bi bile. Potem, če srečanje primerjam s tistim izpred nekaj let v Lenartu, ko so nam pripravili izlet in kresovanje, se mi zdi, da v Celju premalo mislijo na počutje gostov. Za mentorje je pripravljen vsaj banket, avtorji pa smo prepuščeni sami sebi. Tudi drugače se organizatorji letos niso preveč izkazali, posebej pa je briljirala žirija. Od petih povabljenih članov sta dan pred žiriranjem dva odpovedala sodelovanje. Ostali trije so se v enem dnevu prebili skozi gomilo prispelih filmov, žal pa po tem niso več imeli moči, da bi o filmih zapisali karkoli smiselnega. Večina filmov in avtorjev v biltnu sploh ni omenjena, tistih nekaj stavkov pa je bolj zato, da je kaj napisanega, kot da bi se kaj povedalo. Do pogovora z avtorji pa je sploh cela žirija dezertirala in je potem celjska organizator-ka sama zagovarjala mišljenje žirije, o katerem je vedela toliko, kolikor piše v biltnu, se pravi nič (itd.).

Vseeno pa menim, da je treba organizatorje pohvaliti, da so sploh kaj organizirali in ne vem, ali bi se organizacija bistveno izboljšala, če bi spremenili (samo) mesto dogajanja. Sploh pa je vprašanje, koliko časa bomo tako srečanje še potrebovali, saj ga očitno drži pokonci le nekaj posameznikov, aktivnih krožkov pa je vse manj, kar se posebej čuti pri pionirjih. Ogledali smo si le nekaj nad dvajset pionirskih filmov, omembe vredni pa so filmi treh krožkov: FK Prva OŠ Celje, FK OŠ Bičevje in pa VZ Janeza Levca.

Čeprav precej hvaljeni, filmi VZ J. Levca niso pokazali nobenih sprememb glede na njihovo lansko ali predlansko delo. Boljši so toliko, kolikor so se izboljšala tehnična sredstva, pri čemer mislim predvsem na funkcionalno uporabo tonske kamere.

Precej zanimivejši so se mi zdeli filmi Prve OŠ Celje, predvsem filma ANTIREKLAMA in BREZ BESED. ANTIREKLAMA je

parodija na EPP: Deček pije COCA-COLO in mu postane slabo. Potem polži ostanke pijače še pes in mu je tudi slabo. Po svoje mu je podoben tudi film BREZ BESED. Junak filma vstopi v stavbo občine in potem nekaj minut nerazločno blebata in pije whisky. Oba filma sta kratka, duhovita in učinkovita, o kakoršnemkoli (negativnem) vplivu mentorja ni ne duha ne sluha.

Zame sta bila največje presenečenje na srečanju filma KROG in MED NEBOM IN BETONOM z ljubljanske OŠ Bičevje. Ne samo, da sta bila najboljša pionirska filma, temveč bi ju uvrstil med nekaj najboljših filmov srečanja. Čeprav sta to avtorici praktično prva filma, ni opaznih spodrselijev pri tehnični izvedbi, igra je v obeh filmih sproščena, tonska oprema pa dobro izbrana in izpeljana. Predvsem MED NEBOM IN BETONOM je prava poživitev že povsem obrabljene klišēja »betonska džungla — beg v naravo«. Fantje med bloki igrajo nogomet, žoga zadane kanto za smeti in jo prevrne. Dekle pristopi h kanti in pobere s tal droben bel cvet — in se znajde na idilični kmetiji v hribih. Posebej dodelan pa je konec. Cvetka leži na betonu med bloki (snemano iz ptičje perspektive), ljudje hodijo mimo (zoom). Nekdo cvetko pohodi in jo potem še zmečka s peto. V tem delu je uporabljena glasba sicer že popolnoma izrabljenih Pink Floyd, toda upam si trditi, da celo bolj efektno kot v Antonionijevem ZABRISKE POINT, kjer je uporabljena ista skladba.

Tudi pri mladincih je bilo nekaj res kvalitetnih filmov, večina pa se vtaplja v morju (pod) povprečnosti. Največ je pokazal DAVORIN MARC, glede na število filmov in njihovo kvaliteto. Žirija mu je naredila izredno uslugo, ko je izmed njegovih tridesetih filmov izbrala osem in jih uvrstila v posebno projekcijo. Izbrani filmi so bili res kvalitetni in gledalci so jih odlično sprejeli. Novost pri Marčevem ustvarjanju je uporaba tonske kamere. V filmu VSI GREMO, GREMO . . . je kamera statično postavljena na ovinku ceste proti morju, Marc pa bere registrske številke mimovozečih. Dvakrat priteče mimo njegov kolega in Marc pove njegovo ime, naslov in telefonsko številko. Najbolj bizaren projekt na srečanju pa je bila gotovo njegova SMRT V DRUŽINI — posnetki dedka na mrtvaškem odru.

Zelo kvalitetne filme sta poslala tudi ZDRAVKO PEČENKO in JOŽKO MARKIČ iz Nove Gorice. Predvsem me je navdušil film *Mesto mask* o mestu, kjer je nemogoče živeti brez plinske maske. Vendar tu ne gre toliko za onesnaženje, kot za odtujitev in razčlovečenje. Za naše (amaterske) razmere je film pravi spektakel (številni statisti, oprema, sodelovanje železničarjev in policije, ki je zaradi snemanja zaprla cesto), vendar se sploh ne opira na zunanje efekte. Povsem drugačen pa je bil moj pristop pri snemanju norčije na račun vojnih filmov in vojske nasploh, pod naslovom ZMAGA. Največ pozornosti sem posvetil pirotehnik, zato je film narejen dokaj nedosledno. Kot tak sicer »vžge« pri mojih vrstnikih, preseneča pa me pozitiven vtis pri žiriji.

Tudi ostali filmi, prikazani v izboru boljših, so bili večinoma kvalitetni. Ogledali smo si A F . s (FS Kranj), NASMEŠKI, ZDRAVIM IZSTOP PREPOVEDAN (CKM — Pionirski dom, Ljubljana), VALČEK ZA SLOVO (KK N. Gorica) ter DVOBOJ (Andrej TURK, Ljubljana), nekoliko slabša pa sta bila začetniška animacija ČRNO IN BELO/BARVNI POSKUS (Gimnazija Novo mesto) in pa animacija modelov iz plastelina KO SO VLADALE POŠASTI (KK Duplje).

In zaključek?

Lepo je, da se srečujemo že skoraj sami stari znanci, čeprav bi mi bilo ljubše, da bi prihajali poleg vas še drugi, vsako leto novi. Žal se tudi letos ta želja ni izpolnila.

V naslednji številki naše revije bomo u sklopu tematske številke, posvečene problematiki filmske vzgoje posebno pozornost posvetili tudi razpravi o programu filmske vzgoje v okviru programa umetnostne vzgoje v usmerjenem izobraževanju, ki je bila predmet razprave v okviru celjskega tedna v petek, 14. novembra 1980.

uredništvo



# Mannheim '80

## Mirjana Borčič

Mannheimski filmski teden je srečanje filmskih delavcev vseh profilov. Ob predstavitev najnovejših dosežkov nekonvencionalne in angažirane kinematografije se kažejo filmi za otroke in mladino. V posebnem seminarju, ki je organiziran vsako leto, se obravnavajo specifičnosti manj znanih kinematografij. Na posvetu filmskih pedagogov pa se iz leta v leto izmenjujejo izkušnje filmskovzgojnega dela z mladimi. Vse prireditve skupaj omogočajo celovito konfrontacijo s trenutnim filmskim in družbenim dogajanjem.

Najpomembnejši je pregled filmov, ki omogoča vpogled v družbeno situacijo. Namenjen je pregledu proizvodnje kratkega filma in tistih celovečernih, katerih avtorji so pred tem snemali le kratke filme. Pri tem je potrebno omeniti, da se meja, ki je včasih bila očitna med kratkim in celovečernim filmom, rahlo briše. Letošnji pregled skoraj ni več ponujal filmom s klasično dolžino kratkega filma. Avtorji so množično priznali televizijo za posrednika kratkega filma in podaljšali dolžino filmov glede na zahteve, ki jih narekujejo sprejete norme TV programske sheme.

Iz pravilnika mannheimskega filmskega tedna, ki je bil sprejet leta 1961 in do sedaj nikoli spreminjan, je razvidno, da ponuja svoj prostor tistim filmom, ki odražajo nove vsebinske in oblikovne tendence. Program določajo selektorji brez kakšne dosledne politične in oblikovne naravnosti. Gradivo ga na prisotnosti različnih mnenj in pogledov. Značilni zanj sta večplastnost pristopa in obravnave tem, ter velikopotezna strpnost njegove predstavitve. Vrednosti, ki se v filmih iščejo, ni moč najti znotraj reprezentativnega stanja svetovne kinematografije temveč v načinu prikazovanja sporočila, ki sili gledalca v iskanje odgovora nanj.

Letos so bili v ospredju festivala filmi z jasnimi sporočili, v katerih je vsebina zavestno prevladovala nad iskanjem oblike. Eksperiment s filmsko obliko je bil potisnjen v stran. Družbeni angažma pa se je največkrat kazal v obliki objektivne informacije ali v introvertiranem opazovanju nastale družbene situacije. Zelo zapažen je bil umik v intimno pa tudi privatno življenje. Pa čeprav so selektorji odbili mnoge prijavitelne filme, v katerih je privatna bit obravnavana izven družbene in politične pogojenosti. Največ zavrženih filmov je bilo zahodnonemških. Večji del filmov je ostal na nivou televizijske

informacije o aktualnih družbenih dogodkih, o družbenih gibanjih XX. stoletja, o boju za enakopravnost in človekove pravice.

Izbor filmov je nakazal, da se današnja filmska raziskovanja gibljejo v smeri, ki je različna od dosedanjih. Preusmeritev je povzročila vse bolj pogosta uporaba 16 mm filmske tehnike. Vsi filmi v informativni sekciji so bili posneti na 16 mm filmski trak, od 39 filmov predvajanih v konkurenci pa je bilo le 13 na 35 mm filmskem traku. Potrebno je omeniti, da sta dva filma bila posneta s S8 filmsko tehniko, pozneje presneta na 16 mm trak in da je eden — celovečerni film *Permanentne počitnice* Jima Jarmusha — bil tudi nagrajen.

Najbolj uspešno sta v akutne probleme sodobnega človeka posegla švicarska avtorja Gertrud Pinkus in Steff Gruber. Oba koristita nespektakularno zgodbo in jo obdelata na nekonvencionalen način.

Film *Največja vrednost žene* je njen molk Gertrud Pinkus vnaša v dokumentaren film poseben postopek, ki je zasnovan na dokumentarni besedni pripovedi posneti na magnetofonski trak in režirani igri naturščikov, ki to pripoved interpretirajo.

Režiserka je zabeležila zanimivo, preprosto in pretresljivo pripoved žene italijanskega delavca v tujini. To je zgodba o Italijanki, ki je sledila možu v »boljši svet«. V tujini ostaja zvesta svoji vzgoji, se zapira v dom, izolira. Šolski problemi otrok, nesporazumi na delovnem mestu, preobremenjenost in preutrujenost stopnjujejo krizne situacije.

Posebna je struktura tega filma. V prvem planu je osebna izkušnja avtorice ob srečanju z domom. Njej je podrejen pristop k režiji. V drugem planu je pripoved izven dogajanja v filmu. Spremljajo jo dokumentarne scene v italijanski vasi, ki ponazarjajo tipični vzorec obnašanja, ki ženi v tujini postane neznosno breme. V tretjem planu so scene v Frankfurtu, ki z določenim ponavljanjem narede ženino vsakdanjost še bolj ohlapno ter ovijajo že tako majhen svet zdomske žene s preplahom in obupom. S tenkočutnim posluhom za prikazovanje malenkosti in podrobnosti tega pasjega življenja in njih povezovanje v celoto je režiserka uspela brez sprenevedanega sočustvovanja in velikih besed odpreti razmišljanja o dejanski vrednosti delavca — tuja v tujini. Odgovora na vprašanje ni nakazala. Postavljeno vprašanje pa je izzvenelo v takšnem filmskem crescendu, da se je zavleklo v človekovo zavest kot novo spoznanje, ki mora vplivati na njegov odnos

do podobnih problemov.

Film *Luna* v znamenju bika Steffa Gruberja obravnava premike, ki nastajajo v človekovem intimnem življenju. Njegova zasnova je drzna. Zgodbe ni, uporablja statično kamero, ki se zadržuje predvsem na obrazih, rokah, položaju in gibih telesa.

Film raziskuje vzroke prekinitve odnosa med moškim in žensko. Ves zaplet je zasnovan ob obisku ženski nekaj let po razhodu, ki le-ta že ima novega partnerja, s katerim se je poročila a se tudi že ločuje. V razgovorih v dvojici pa tudi v troje se obravnava vse, kar je važno v odnosu med partnerjema: ljubezen, seks, denar, občutek sigurnosti. V situaciji, ki se kaže ni junaka, ni zmagovalca, ni poraženca. Osebe se kažejo v svojih nasprotjih in napakah, rešitve niso nakazane.

Film, ki ves čas subtilno raziskuje vzroke odtujenja med moškim in žensko, je obenem portret ženske, ki se odreka tradicionalni vloge žene in išče nove oblike v medčloveških odnosih. Avtor usmerja kamero predvsem v njo. Najbolj pogosto izbira velike plane, ki izgovorjene besede dopolnjujejo z gibi ustnic, trepalnic in govorico telesa. Vse okoli nje, na njej in v njenem odnosu do drugih in do predmetov odpira poseben svet senzibilnosti in povezav z okoljem. Navidezno statična kamera je bila subtilen opazovalec intimnih neizgovorjenih reakcij, ki jih razum težko pretvarja v besede in ki so zaznavne le izraznosti telesa. Kamera je dosegla, da je film nabit z emotivno situacijo dogodka. Avtorjev

montažni pristop posnetemu gradivu pa je to izkoristil za lirichen zapis tiste vsakdanjosti, ki jo v resničnosti vse preredko zapazimo.

Po oblikovni plati film najprej irritira. Gledalec je razočaran, ker v filmu ni vizualnega dogajanja, kot ga je vajen. Ob gledanju dobiva najprej vtis, da bi se z radijsko igro dosegel isti učinek. Vendar se kmalu zave, da je pravzaprav nevsiljiv vizualni del tisto, kar pravzaprav vzpostavlja kinestetično komunikacijo z idejami glavne junakinje.

Na istem principu je grajen tudi film *Bruno*, kako se kaj imaš Alfreda Jungraithmayra, ki obravnava človeka v boju za svoje pravice v trenutku, ko so ga že vsi navijači zapustili. Predmet režiserjeve pozornosti je prizadetost glavnega junaka. Temu izhodišču je prilagodil tudi osnovni dramaturški prijem. Slika prikazuje samo Bruno in njegovo ženo. Nasprotna stran (direkcija tovarne, sodišča) pa je v filmu prisotna le skozi pripoved ali dokument. Oblika, ki jo je avtor izbral, je zelo enostavna,





Ženska vrlina je njen molk, režija Gertrud Pinkus

brez posebnih filmskih zahtev, natančna in dosledna. Želel je čimbolj, enostavno predstaviti zgodbo, ki v sebi nosi dovolj dramskega, in jo tako narediti privlačno za gledalca. Zvestno se je izognil formalnim posebnostim. Napetost je gradil na prikazovanju izraza prizadetosti in verovanja tega človeka. To je dosegel lahko edino s čisto sliko, ki je bila usmerjena izključno na njegov obraz. Izogibal se je vsaki inscenaciji, ki bi lahko razvodenela pripoved. Tudi montaža je bila usmerjena v to, da izključi avtorjev komentar in pusti prostor gledalcu za njegova razmišljanja in opredelitve.

Mogoče sta prav ta dva filma tisto novo v filmu, ki se je porodilo na malem in je v novih pogojih zaživelo na velikem platnu. Mogoče je prav to tisto, kar razbija dosedanja tolmačenja obeh medijev. Saj sta oba filma odstopila od tipičnih televizijskih novinarskih zapisov, ki jih je kar mrgolelo na festivalu, ter se podala v raziskovanja filmskega medija s televizijskimi prijemi.

Ob teh umirjenih a pretresljivih filmih, ki posegajo v človekovo notranje dogajanje, z mirno kamero in umirjeno montažo, je jugoslovanski film Karpa Godine tisti, ki je s svojo likovno ritmično strukturo odprl v doživljanja in razmišljanja in čisto drugem nivoju. Gledalca je na mah presadil v družbeno dogajanje, v razmišljanja o umetnosti znotraj njih. Oblika, ki jo je avtor izbral za analiziranje vloge umetnosti v nekem revolucionarnem obdobju, je gotovo tisto, kar je gledalca pripeljalo iz političnega ali samo intimnega interpretiranja dogajanja do obravnave večne človeške teme: avantgarde umetnosti pred zaprtimi vrati svojih sodobnikov ter njenega potrjevanja v prihodnosti. Vrtinčasta struktura načina gradnje pripovedi, ki ob koncu preide v umirjeni tok, da bi pokazala zagon, vzpon in tragično pomiritev vseh avantgardnih gibanj odkar svet obstaja, je dosegla izjemno ravnotežje med obliko in vsebino. To je omogočilo komunikacijo s filmom na popolni estetski ravni.

Prav to je film ločilo od nekaterih drugih, ki so s konvencionalnimi prijemi poizkušali razvijati določene teze o deviacijah družbenega življenja. To velja predvsem za poljski film Barabare Sass Brez ljubezni in Madžarski film Lászlva Vitézyja Čas miru. Oba obravnavata zanimivo tematiko in sta v svojih sredinah prav gotovo pogumni dejanji avtorjev. Poljska režiserka je uporabila svet novinarjev, da bi razvila razmišljanje o pojavu razčlovečenja odnosov med ljudmi. Ob nizanju situacij, v katerih se je znašla glavna junakinja — novinarka, in v katerih se je odločala za brezkompromisen vzpon navzgor, se razkriva trhla struktura določene družbene plasti, ki sicer ima vplivno moč na množice. V madžarskem filmu je prikazan odpor zdravega duha do birokratskih vladavin v partijskem sistemu. Oba filma sta izpeljala svojo pripoved in idejo s čvrsto potezo na način, ki pa ni prinesel posebnih presenečenj. Temu je prilagojena tudi oblika.

V mnogih filmih, ki jih je sprejela selekcijska komisija, je bilo čutiti nemir našega časa, nasprotja politične in človeške naravi, oblike zlostavljanja, zapostavljanja in izrabljanja določenih družbenih razredov in slojev, reakcijo na svet, ki prav na vseh kontinentih pleše po goreči žici.

S seznanjanjem javnosti z vsemi temi problemi pa je po izjavi direktcije mannheimskega filmskega tedna dosežen tudi njegov namen.



Passegen, režija Jorge Silva



Bon Povo Português, režija Rui Simões



# Predvsem dve veliki odkritji

Jože Dolmark

## Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971)

scenarij, režija, montaža in glasba: **Melvin Van Peebles**  
kamera: **Bob Maxwell**  
Scenograf: **Kert Lundell**  
igrajto: **Melvin Van Peebles, Simon Chuckster, Hubert Scales, Rhetta Hughes**  
proizvodnja: **ZDA, 1971**

Sweet Sweetback je verjetno najbolj »sporen« črnski film v vsej zgodovini ameriške kinematografije. Tipično avtorsko delo Melvina Van Peeblesa je v začetku sedemdesetih let sprožilo boom t.i. črnkega filma (black cinema). Preprosta zgodba se suče okrog treh »osnovnih obnašanj« v črnem getu (po Van Peeblesovem prepričanju): med neprestanim begom, bojem za obstanek in dobrim kavsanjem. Sweetback (junaka igra režiser sam) se preživlja kot »fukač« v porno lokalu. Nekega dne se odloči »pospraviti« dva policajca, ker sta se preveč okrutno znesla nad mladim črnim aktivistom. Uboj ga zapiše begu in Sweetback se ne ustavlja več, preplava Rio Grande in se zateče v Mehiko.

Policajem, ki ostanejo na ameriški strani reke, pa spoštljivo vrne trupla zadavljenih psov . . . Teško je opisati film, ki se razvija nepredvidljivo in zapušča vtis zmedenosti. Van Peebles kopiči spektakularne prizore bega, seksa in nasilja ob formalnih »izzivljajnih« s perspektivo in prostorskimi možnostmi ekrana. Naštete slike in zvoki so nepričakovani, podobni junakovemu diru brez pravega konca, kjer avtor-protagonist (Van Peebles) ustvarja zelo osebno gledanje na črnsko vprašanje in razumevanje filma (slednjič zgodovine filma).

Sweetback velja danes za prvi moderni črnski film in za enega najpomembnejših ameriških filmov zadnjega časa. Te svoje »cause célèbre« pa si gotovo ni pridobil samo zastran svojega jasnega stališča v veliki politični mobilizaciji ameriških črncev konec šestdesetih let, ampak v dosledni obravnavi črnca na filmskem platnu kot pozitivne figure v najširšem kulturno-antropološkem in političnem smislu. Hollywood se je namreč do črnkega življa vedno obnašal povsem rasistično, začeni z Griffithovim »ROJSTVOM NARODA«, vse do igralca Sidneya Poitiera, ki ga je celo

nagrabil z Oskarjem (za film LILIES OF THE FIELDS), še preden je le-ta po uspehu UGANI KDO PRIDE NA VEČERJO (Guess Who's Coming to Dinner, 1967) postal dober črni dečko uradnih hollywoodskih fikcij. Črnici so v amerškem filmu vedno funkcionirali po sistemu socialno-rasne segregacije: igrali so pianiste,<sup>1</sup> kuharje, taksiste . . . »dobri« so bili samo kot »profesionalci«, njihova »poslovna« uspešnost jih še ni postavljala tudi kot ljudi črne polti. Črnici so za film postali zanimivi šele v kratkem času »hollywoodske renesanse« med leti 1968—1970, vendar na specifičen način t.i. »blaxploitation«: snemajo se filmi z izrazito črnskimi zasedbami in ekipami, kjer junaki počenjajo stvari belcev (policijski filmi s črnskimi policaji kot sta Cotton ali Shaft, ki ju posnameta črnska režiserja Ossie Davis in Gordon Parks) ali pa filmi, ki s sočutjem opisujejo črnsko realnost in ki jih po »pravilu« posnamejo belci (nekoliko zgodnejša »MRZLI SVET«/The Cool World Shirley Clark in »THE BEDFORD INCIDENT« James B. Harrisa, zlasti pa CLAUDINE Johna Berryja in »SOUNDER« Martina Ritta). Nekako v tem času je kritik James Murray v knjigi »To Find An Image« (Iskanje podobe, ki ni naključen naslov) zapisal, da je črnski film (black cinema) možen le v primeru, ko se napoti v izpopolnitev treh pogojev: »razkriti mora laži belcev, razmisliti črnsko realnost in ustvariti pozitivno črnsko podobo«. S tem programom je ob komercialni uspešnosti t.i. »blaxploitation« filmov (ki so deloma zadovoljevali vsaj njegovo prvo postavko) nastopila skupina črnskih režiserjev z namenom, da postavi stvar črncev vsaj približno na pravo mesto.<sup>2</sup>

SWEET SWEETBACK je skorajda edini film, ki mu je uspelo ustvariti program, čeprav gre za delo, ki ga je težko občudovati, še težje pa je predvideti njegove politične konsekvence. V tem trenutku je dragoceno dejstvo, da je Van Peeblesov film nastal izven vsakršnih posnetkov uradnega filmskega sistema in njegove estetike in da deluje kot *crie de coeur*, opozorilo, ki pravi, da črnsko gibanje zmore tudi svoj pravi film in bodočo kinematografijo. Resnica je na Sweetbackovi strani, pa čeprav mora zaenkrat samo bežati, se pretepati in dokazovati, da »dobro fuka«. Resnica je gola.







## Amor de Perdição (Obsojena ljubezen, 1978)

scenarij in režija: Manuel De Oliveira  
kamera: Manuel Costa e Silva  
montaža: Solveig Nordlund  
scenograf: Antonio Casimiro  
glasba: João Paes in Handlova Sonata Op. 5  
igrajo: António Sequeira Lopes, Christina Hauser  
produkcija: Portugalska, 1978

Odkriti ali ponovno odkrivati nekega filmskega avtorja je nedvomno velik čar. Mogoče je tako početje dandanes tudi modno, pa je vendar nekoliko grenko dejstvo, da je Manuel de Oliveira s svojim lepim opusom pozabljen in zanemaren cineast.<sup>3</sup> Veteran portugalskega filma je bil šele pred kratkim doležen prvih avtorskih promocij (retrospektive na beneškem festivalu, izbori filmov na filmskem srečanju v La Rochelle in v Parizu).

Tvegano je podrobno oceniti zdajšnje »zgodovinske« volje ter nenadno arheološko zanimanje, ki naj bi pregnala prah in dolgoletno patino z njegovih filmov. De Oliveira čaka stara politika »avtorske verifikacije«, ki mu bo brzkone poiskala pravo mesto »novega« mojstra v zgodovini filma. V primerjavi s sorodnim »primerom« v zadnjem času, japonskim režiserjem Yasujirem Ozujem, je sedemdesetletnemu de Oliveiri verjetno v tolažbo, da je »odkrit« še za življenja, v času, ko še intenzivno ustvarja.

OBSOJENA LJUBEZEN je nedvomno eno izmed najbolj originalnih del filmske umetnosti v zadnjem desetletju, vendar je njegovo lepoto težko »ujeti« in nekaj stavkov. Scenarij je napisan po istoimenskem romanu portugalskega klasika Camila Castela Branca (1856) o »obsojeni« ljubezni mladeniča in mladenke iz dveh med seboj sprtih družin. Preprosta zgodba razkriva, kako kopica družbenih in moralnih predsodkov vztrajno razbija strastno ljubezen. Velika Oliveirina novost je v načinu podajanja zgodbe: pripovedovanje in »komentiranje« dogajanja v offu, ki posrečeno spremlja odnos teksta do slike in maniri, ki je tako značilna za Strauba; skrbna konstrukcija kompleksnih narativnih plasti, ki ponazarjajo prepletanje naravnost očarljivega rituala ljubezni-smrti-svobode, edinega »smiselnega« početja »obsojenih« ljubimcev.

Zanimiv je tudi de Oliveirin pristop k zgodovinski fikciji kot vprašanju reprezentacije, ko »meša« razne načine stilizacije v upodobljanju slik iz sredine 19. stoletja: dobro se zaveda, da zgodovinska snov »drsi« fotografski naravi filma, zato večino filmskih slik rekonstruira kot scenske tablôje (s slikarskimi referencami), ki jih oživlja s specifično mizanceno in igro (skuša ponazoriti premikanje in govor igralcev v antropoloških kodih »minulega stoletja«). Vsi ti rigorozni postopki pa ustvarjajo posebno atmosfero, ki neverjetno natančno brska pa gledalčevih »mentalnih« slikah (ki so plod našega védenja o 19. stoletju) o oddaljenih časih, krajih, o človekovih kvalitetah, slabostih in navadah. OBSOJENA LJUBEZEN se ponaša s srečnim zlitjem zgodovinske fikcije v njeno moderno reprezentacijo, kjer je gledalcu kljub neštetim »distancam« omogočeno, da vseskozi uživa ne misleč na razlike »medijskega« in »realnega« bivanja.

OBSOJENA LJUBEZEN<sup>4</sup> je tretji del trilogije, ki jo sestavljata še filma O PASSADO E O PRESENTE (Preteklost in sedanost, 1972) in BENILDE OU A VIRGEM MAE (Benilde ali mati-devica, 1975). Zgodba o večni vdovi, ki se v svoje može praviloma zaljublja šele po njihovi smrti in o »zaprti« devici, ki je skrivnostno spočela, verjetno neposredneje osmišljata premise sodobne portugalske stvarnosti.

Vendar gre za filma, ki se v osnovi ne razlikujeta od OBSOJENE LJUBEZNI: vsakič je prisotna določena fantastična transfiguracija človekovih početij kot ikonografsko izhodišče. De Oliveirini režijski postopki vodijo v edinstven filmski sistem, kjer plastičnost slike in zvoka ter »teatraličnost« mizanscene ustvarjajo ponotranjeno pripoved, ki je hkrati univerzalna. V tem prostoru psihološki in karakterni konflikti postanejo nasprotja med različnimi duhovnimi koncepti sveta in transcendence, nasprotja, ki ohranjajo svojo skrivnostno ambiguiteto in ostajajo nerazrešljiva. Pri Manuelu de Oliveiri gre za tematske in formalne preokupacije, ki ga enakopravno uvrščajo v krog filmskih avtorjev kot so Dreyer, Bresson in Bunuel.

De Oliveira je avtor številnih dokumentarcev, nedokončanih kratkih in srednjemetražnih filmov. Omeniti velja vsaj nekatere: DOURO, FAINA FLUVIAL

(Douro, delo na reki, 1931) — filmsko poemo o Portu in njegovi reki, ki se zgleduje po Ruttmanovem Berlinu (1927), zgodnjih filmih Eizenštejna in Germaine Dulac; dokumentarca O PINTOR E A CIDADE (Slikar in mesto, 1956) in O PAO (Kruh, 1959). ANIKI-BOBO (1942) ostaja najbolj znan portugalski film in po nekaterih novejših analizah velja ob Pagnolovi ANGÉLE (1934) za predhodnika neorealizma. ACTO DA PRIMAVERA (Spomladanska predstava, 1961—1963) je predhodnik Pasolinijevih evangelskih zgodb. V marsičem je de Oliveira po svoje prednjačil pred najbolj zanimivimi projekti evropskega filma, škoda je le, da se je njegovo delo tako pozno vključilo v kontekst sodobne kinematografske kulture. Razloge in posledice tega pojava bo potrebno temeljito raziskati.

<sup>1</sup> Redke so izjeme, kjer je Hollywood vsaj nekoliko skušal »osvojit« črnsko publiko: spomnimo se nagrade ameriške akademije Hattie McDanielsu za arhetipsko vlogo »Mammija« v VRTINCU; »popuščanje« Kingu Vidorju, da posname ALELUJU z izrazito črnsko zasedbo ali možnost minorne »avtorske« produkcije »črnega« Oscarja Micheauxa med 1918 in 1930. Sicer pa je črnski igralec nastopal v stereotipnih vlogah, kjer se je še najbolj obnesel, Dooley Wilson, pianist v filmu CASABLANCA, kjer je bil deležen prijaznih besed Ingrid Bergman: »Play it again, Sam«.

<sup>2</sup> Z različno srečo je pri posameznih producentih ali v neodvisni proizvodnji nastalo nekaj pomembnih filmov: »THE LEARNING TREE« in »LEADBELLY« Gordona Parksa, »SWEET SWEETBACK'S BAADASSSS SONG« Melvina Van Peeblesa, »STOP« in »GANJA & HESS« Billa Gunna, »AVTOPRALNICA« (Carwash prikazan v Jugoslaviji) ter »GREASED LIGHTNING« Michaela Schultza. Večino teh filmov pa spremljajo velike težave v ameriški distribuciji, kar jasno kaže, da se uradna (kulturna) politika ne strinja z njihovim »socialnim« poslanstvom. Amerika se še vedno ozira na »mnjenje« svojega Juga in ne vidi sebe kot celote. Sicer se je le Michael Schultz uspel prebiti med etablirane režiserje za ceno kompromisa s Stigwoodovo komercialno uspešnico »SERGEANT PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND«. Nekoliko »liberalne« tradicije pa je »večinski« Hollywood le dopustil s filmom kot je »PLAVI OVRATNIK« (Blue Collar) Paula Schraderja, kjer ni mogoče drugega, kakor da črnci zares igrajo svoje vloge.

<sup>3</sup> Ne vem, kako se je lahko zgodilo, da je bil Oliveira »pozabljen« tudi lani in okviru prve retrospektive portugalskega filma v Jugoslaviji. Portugalski cineasti ga spoštujejo kot svojega učitelja, zlasti pa ga mladi portugalski film prištevajo med »svoje ustvarjalce«, saj je de Oliveira posnel nekaj mojstrov in po aprilu 1974.

<sup>4</sup> Nekaj podatkov iz De Oliveirove kariere povzeman iz zapisov, ki so nastali ob njegovih prvih retrospektivah.



**Freud**

(Freud - The Secret Passion)

proizvodnja: Universal, ZDA, 1961  
 scenarij: Charles Kaufman, Wolfgang Reinhardt in John Huston  
 režija: John Huston  
 kamera: Douglas Slocombe  
 glasba: Jerry Goldsmith  
 scenografija: Stephen Grimes  
 montaža: Ralph Komplen  
 igrajo: Montgomery Clift, Susannah York, Larry Parks, Susan Kohner, Eileen Herlie, Fernand Ledoux, David McCallum



Kaj je film drugega kakor sanje? In če gre za sanje, kdo jim je prišel bliže kakor Sigmund Freud?

Če pa je tako, potem se lahko v zvezi s filmom povsem legitimno lotimo tega, kar je Freud imenoval *delo sanj* (Traumarbeit), oziroma njegovih mehanizmov: zgostitve (Verdichtung), pomika (Verschiebung), simbolike in sekundarne obdelave (sekundare Bearbeitung).

**Zgostitev.** Običajno se govori o »nabitosti«, »večpomenskosti« filmskih prizorov: tedaj mislimo njihovo metaforično razsežnost. Vsak element je določen (naddoločen, Überdeterminiert) z različnimi momenti popolnoma različnih »kontekstov« (lahko bi rekli kar *tekstov*); rečemo, da se ti »konteksti« (teksti) *investirajo* vanj ali da *zasedajo* (Besetzen) mesto, na katerem se nahaja posamezen element; zasedajo hkrati, tako da je sam element že učinek zgostitve vseh zasedb. Pri tem je treba poudariti, da so to zasedbe ali investicije za *gledalca*; neka analiza filma je veljavna natančno toliko, kolikor je sposobna razbrati investiranje (kon) tekste. Zgostitev ni zgolj odlika »vrhunskih« del; nasprotno, ravno v najbolj banalnih žanrskih filmih je najbolj zgoščena »resnica« gledalca: njegova vpetost v ideološko reprodukcijo, v kateri je »sprostitve« pogosto prevladujoča fantazma: delavec mora delati tudi na tem, da se »spočije«, da bo potem lahko še več delal, v tak počitek pa investira tudi vse tisto, česar ne more (ali ne sme) delati.

**Pomik.** V širšem smislu je to vsako prehajanje investicije-zasedbe z enega mesta (govora) na drugega. Spet v žanrskih filmih, v grozljivkah, vesoljskih operah, komedijah ipd., prav tod je freudovski pomik najočitnejši. Vse afekcije, ki jih ob tem doživljamo,

so prinešene od drugod, iz dejanskih tegob vsakdanjosti; »pomaknile« so se na mesto, kjer so enostavno znosnejše, in ne le to — šele na teh mestih jih je sploh mogoče realizirati. V nekem obdobju tako popularni »filmi katastrofe« in uživanje v njih pomeni pomik od neke druge katastrofe — katere, pa prepuščamo bralčevi domišljiji. Po drugi strani: filmi kakor *TV mreža*, *Vsi predsednikovi možje* itd. so bili ocenjeni kot »kritični« in dosegli takšno popularnost, kakršno so pač dosegli, ker za te reči že vemo, ne ker bi nam kaj posebnega razkrivali. Pomik v navidez aktualno problematiko nam omogoča »nadomestno kritiko« neke vse bolj aktualne, tukaj in zdaj prisotne problematike; gre torej za podobno reč kot v mehanizmu »grešnega kozla«: za metonimično prestavljanje poudarka z »vroče« teme na »hladno«, ki pa vendarle daje *vtis* »vroče« teme.

**Simbolika**, ki je ne gre mešati z metaforiko. Simbolika je substitutivna raven govora, raven, ki omogoča reprezentacijo: vsak element filma (od prizora do samega filmskega traku) je lahko vključen v neki govor, toda le tako, da nekaj reprezentira. Zdaj »stvar« ni več stvar in postane »znak«, ki govori o nečem drugem, ki reprezentira nekaj drugega (ne le samega sebe). Raven reprezentacije je omogočena le z izključitvijo stvari; če jo poskušamo vpeljati, neha biti »stvar« in postane »znak« za nekaj drugega. Simbolika pomeni zaseganje stvari, »spoj« stvari simboliziranega in »znaka«/simbola, ki stvar nadomešča; z nanašanjem na simbol se nanašamo »neposredno« na stvar. Prav o tej stvari pa ničesar ne vemo, saj je zmeraj že izključena, obstaja le na način simbola — in to je razlog, zakaj ostane simbol v nekem smislu zmeraj »skrivnosten«, neizčrpan. Simbolika, z drugimi besedami, pomeni dejstvo, da ne vemo, *kaj* govorimo. Zaradi tega Freud zapiše, da je simbole po pravilu treba interpretirati, ker tisti, ki sanja, povzema neko rabo simbola (bodisi individualno, bodisi kolektivno), ne da bi vedel, na kaj se nanaša. Tisti, ki sanja, je v našem primeru gledalec, saj so simboli vselej simboli za njega.

**Sekundarna obdelava.** To je, z eno besedo, zgodba. Seveda bo takoj padla pripomba: zgodba je (vsaj v filmu, ki ima zgodbo) vendar tisto primarno, tisto, iz česar šele nastane film, kar je treba obdelati, preden se lotimo filma, kako torej — sekundarna? Toda dejstvo je, da morajo biti vsi predhodni mehanizmi *že na delu*, da lahko nastane zgodba, da mora biti smisel elementov, ki bodo tvorili zgodbo, dan vnaprej, namreč neki *latentni* smisel v okviru zgostitve, pomika in simbolike. Zgodba je »potrebna« zato, da da filmu neki *sprejemljivi* smisel. \* Je v službi pomika: obrati, polobradi, piruete in druge figure (tukaj sspojene od plesa) nas varno vodijo k razpletu, se pravi, naša pozornost je ves čas usmerjena v metonimično prestavljanje proti objubljenemu smislu, proč od tistega smisla — in hkrati vzporedno z njim — ki ga ima film kot ideološki govor, stran od nevarnih tal spraševanja po Drugem smislu.

Vse to velja za gledalca: on je tisti, ki »govori« film; če tega ne more, reče, da je film »nesmiseln«, a če pove še kaj več, vidimo, da spet »govori« film, govori nesmisel, v katerem se jasno zarisuje obris nekega specifičnega smisla — smisla gledalca. V razmerju do smisla filma sta avtor in gledalec na isti strani. Avtor si sicer lahko izmislil zgodbo in postopek; toda glede na »primarno obdelavo« je podvržen istemu Zakonu kot gledalec. Njuno medsebojno razmerje je treba razumeti le v smislu proizvodnih odnosov, delitve dela: filmar proizvaja gledalčeve sanje.

Dokler se v govor o filmu ne vpelje označevalna analiza, naj bo to dovolj. Ta analiza je sicer že bila vpeljana, a na drugih mestih, in noben užitek ni pisati za trop bralcev, ki ničesar ne razumejo. Toliko o »hermetičnem« jeziku.

Tudi bralci, ki na vsak način hočejo, da jim kaj povemo o tistem, kar je v tem tekstu zastopano z *glavo* (namreč ono ob naslovu), bralci, ki bentijo, če so se že pretolkli do sem, da jim nismo še ničesar povedali o *Sigmundu Freudu*, bodo prišli na svoj račun, četudi velja: če so film videli, potem jim o njem nimamo kaj povedati (kar je bilo, so tako ali tako videli), če pa filma niso videli, jim imamo še manj povedati, saj ne bi vedeli, o čem govorimo. Preostane, da jim kaj povemo *ob* filmu. Toda počasi: objubili smo jim, da pridejo na svoj račun. Od tega bo nekaj padlo tudi na naš



račun. Navsezadnje je takole digresijo mnogim prijetneje brati kot pa ne vem kakšno nakladanje o filmu; ostalim bi svetovali, naj kar obrnejo stran ali dve, če seveda ne bi bili ravno na tem, da jim ustrežemo.

Film *Sigmund Freud* je narejen kot kriminalka, v kateri je znan storilec, ni pa znan zločin. Razkriva se nam le postopoma in izkaže se, da gre za Ojdipov zločin. »Kriminalka« s prav takšno zasnovano je tudi Kralj Ojdip: v obeh primerih so stvari spočetka videti še kar »normalne«, izkaže pa se, da to »normalno« sloni na nečem, kar za »normalno« mnenje ni niti najmanj »normalno«: na simboličnem uboju očeta in simboličnem incestu. (Ni bilo čisto zastoj, kar smo prej govorili o simboliki; simbolično prav v smislu: subjekt ne ve, kaj dela. Dejanje je govor v toliko, v kolikor kaj reprezentira/pomeni.)

*Sigmund Freud* do kraja (filma) ponavlja Ojdipovo zgodbo: tebenskega kralja razkritje, za katerim se sam žene, privede do tega, da ga izključijo iz skupnosti; natanko isto se zgodi Freudu ob koncu filma, ko na zdravniškem kongresu poda poročilo o zaključkih svojega tedanjega raziskovanja, poročilo o manifestacijah otroške seksualnosti. Referenca na *Ojdipa v Freudu* zanesljivo ni »naključna«, če pomislimo, da je pri scenariju sodeloval Freudov sodelavec in biograf Ernest Jones.

Rekli smo, da film ni drugega kakor sanje. Zdaj moramo to formulacijo — ki nam je prišla prav za dobršen del teksta — nekoliko precizirati, saj film očitno niso sanje; če nič drugega, se pred spanjem ne moremo odločati, »kateri film bomo gledali«. Natančnejši bomo, če bomo rekli, da je film kakor sanje, da prav iz perfektiranja (kakor) sanjskih halucinacij črpa svojo privlačnost. Niso kar tako Hollywoodu rekli »tovarna sanj«.

Toda kaj, če se v filmu pojavijo sanje, kakor se v našem, in nosijo v sebi »ključ« do samih sebe, se pravi do Freudovega odkritja, odkritja nezavednega? Je mar treba take sanje dojeti kot »podvojeno« sanjskost, delovanje mehanizmov sanj na dveh ravneh, ali mogoče kot »dialektični« obrat, po katerem bi bile sanje v sanjah ravno realnost?

Ko se je Freud ukvarjal z analizo literarnih del, je ugotovil, da večina piscev uporablja sanje v ilustrativne namene ali za »posebne efekte«, nekateri (pri tem je odkril nemškega pisca-pesnika Wilhelma Jensena) pa vpeljujejo sanje, prav kakor bi jih sanjal »živ« človek, se pravi s posredovanjem dela sanj — ne da bi o tem kaj vedeli. »To je prava umetnost!« vzkligne Freud, toda pustimo ga, mi s tem nimamo kaj početi, ker se ne mislimo spraševati, ali je *Sigmund Freud* prava umetnost ali ne.

Kakorkoli že, sanje imajo v filmu le eno funkcijo, funkcijo, kot jo pač imajo sanje, sanje kot sanje, film kot sanje: da uprizorijo željo. V zgodnjih filmih so včasih znotraj izrazito moralističnih zgodb vpeljevali — skozi sanje — ravno tisto, proti čemur so moralizirali. Tukaj jih lahko nadomesti sam film; zelo pogosti so filmi, ki v strogo moralističnem kontekstu pokažejo vse mogoče nadrobnosti, da lahko potem pokažejo nanje: fuj; to je tisto, česar se ne sme!

Sanje, kadar so vpeljene kot sanje, delujejo kot »druga scena« filma. Željo lahko uprizorjajo tako, da vodijo »alternativno« zgodbo, da na neki način sugerirajo prisotnost želje, ki mora bodisi ostati zakrita bodisi biti (ali ne biti) izpolnjena junaku-sanjaču. Na drugi strani pa lahko sanje (kakor pri Bunuelu) proizvajajo odtujitveni učinek; tu gre res za nekaj »dialektični obrat«, v katerem se izkaže, da so sanje neka realnost — realnost želje, v njenih sladkih in/ali grozljivih oblekah. V prvem primeru (kjer gre za »junakovo željo«) lahko film računa na »klasični« učinek identifikacije, v drugem primeru pa nasprotno — na učinek razlike.

Kot vidimo, nas je *Sigmund Freud* pripeljal kar daleč, a ne daleč od filma. Tukaj — nedaleč od filma, vsekakor ne dlje, kakor če bi govorili »o« filmu — želimo tudi ostati.

## Bogdan Lešnik

\* Film »z zgodbo«, film »brez zgodbe«: to seveda ni nikakoli klasifikacija. Če lahko vsakemu filmu pripišemo neki smisel, pač glede na »točko pogleda«, potem je »zgodba« nekaj čisto drugotnega, v prvi plan pa stopi *fantazma*, ki jo film realizira.

## Superman

proizvodnja: Dove Mead za International Filmproduction, Velika Britanija, 1978  
scenarij: Mario Puzo, David Newman, Leslie Newman, Robert Benton  
režija: Richard Donner  
fotografija: Geoffrey Unsworth  
glasba: John Williams  
igrajo: Marlon Brando, Gene Hackman, Christopher Reeve, Margot Kidder, Ned Beatty

### Prispevek k ženskem vprašanju

Brandov pogled, obrnjen k popolni maternici njegovega sina (pogled vidimo iznad kristalov vesoljske ladje, ki se vzpenja v položaj za vzlet in ki bo malega Kal-Ela/Supermana popeljala na Zemljo — »Zakaj Zemljo, Jor-El? Tam so taki primitivci!«) ni le pogled skrbnega očeta; to je pobožen pogled, poln vere, upanja, ljubezni. Ravno zato je — popolnoma nečloveški — strahovito komičen. Brando ni popoln oče, čeprav ima vse možnosti, da bi to bil, tako po vlogi v filmu kakor po posredovanju reklamnega stroja filmske industrije. S svojimi vzdihmi in resignirano držo je prej oče zato, ker pač mora biti. Saj ve: tukaj je pomemben sin. Priča smo še enemu 'odstopu', še eni 'koncesiji' sinu, še enemu prispevku k 'boju med generacijami', značilnem za civilizacijo, v kateri je edini pravi oče mrtvi oče in edini pravi sin tisti sin, ki je (kakor) oče.

Naša spekulacija o pogledu torej sovпада s spekulacijo v pogledu, spekulacijo, ki jo (lahko) prepoznamo prav v pogledu. Prepoznavamo se hkrati na dveh mestih, hkrati na obeh polih nekega instituiranega razmerja (v pogledu očeta in pogledu sina, ki ta pogled gleda: tako v pogledu sina nase skozi očetove oči, s tem pa objekt v lastnih očeh, v nekem že posredovanem pogledu), ki razbija doslednost katerekoli 'zavedne' pozicije ali pozicije, ki hoče biti 'zavedna'. Nemogoči Brandov pogled smo definirali s trojico krščanskih odlik (Kor. 13; 13), neizogibnih v teleologiji 'zahodne' misli; s trojico označevalcev, ki pripadajo obstoječemu ideološkemu diskurzu (semitsko-helenističnih obeležij) in ne nemara nekemu preteklemu ali preživetemu, saj se zmeraj znova pojavljajo v retoričnih fintah Ideologije. Slednja je vselej 'očetova'; toda ravno v 'sinovem' diskurzu, ki neprestano objublja neko 'novo dobo', se manifestira finta: ireduktibilna simultanstvo Očeta in Sina, tisto nezavedno razmerje, ki locira fantazmo užitka naravnost v označevalno prakso 'očetovega' diskurzivnega načina. Vendar nočemo zanemarjati matere. V vprašanih, ki jih navidez zaskrbljeno postavlja Jor-Elu (Brandu), zato da jih ta lahko odpihne s prednostmi, ki jih ima vzrok njene zaskrbljenosti ('drugačnost' njenega sina), se skriva prav njena želja — dokaz za to je njena pomirjenost s 'prednostmi': njen sin *super*. To pomeni, da se bo na Zemlji dobro znašel, toda tudi, da mu nič ne bo moglo popolnoma nadomestiti njene scene. Kal-El je izreden sin, drugače kot večina ostalih: on docela izpolni materino željo.

To pa nas spomni na nekega 'Supermana', ki nam je veliko bližje, na slovenskega Supermana, ki potrjuje, da smo Slovenci že od nekdaj na svetovni ravni. Kdor ne verjame, naj sliši, da imamo Slovenci tudi svojega Ojdipa — prebere naj si pesem Sv. *Matija ubije očeta in mater* (slovenski Ojdip gre še dlje) na 23. strani Kondorjeve zbirke *Slovenske ljudske pesmi*. Ojdip ni daleč od naše teme, kot poznavalci gotovo že slutijo; slovenski Superman pa je seveda Peter Klepec, dopolnilo Sv. Matije v slovenskem Ojdipu: s Klepcem je vnešen incest.

Klepčovo spolno življenje ni posebno razburljivo, če ga jemljemo na ravni manifestnega teksta pripovedi. Do tedaj, ko se odpravi od doma, ga dejansko sploh ni. Med potjo pa si pridobi moč — moč, ki ga bo vzpostavljala v odnosu do matere, do njene želje — in se vrne k materi, nakar skupaj srečno živita naprej. Njegova moč je falična a njen lastnik je mati, ona je gospodar, ki razpolaga z njim v celoti, skozenj je slovenska mati falična mati. Ni odveč primerjati Klepca s pesnikom: Klepčeva vila, ki mu podeli moč, da lahko dosledno služi materi, je njegova Muza. Dejstvo, da je Muza ženska, je sicer bistveno, a Klepca ne moti: zgolj eterično, nesnovno bitje ni nikakoli konkurenca materi, nemara je celo njen odsev. In Klepec ne poje kakšni ljubljani, prej trobi v bojni rog materinega borca. Slovenska



mati deluje subtilno, v prividu nemoči, potrebuje zaščito; njena metoda ni razvidna, a je možna le v prisotnosti mrtvega očeta. Slovenska mati je srečna mati, ravno zato ker je vselej tako nesrečna; ker v svoji nesrečnosti kliče krivdo sina in ta se je ne more znebiti drugače, kakor da mater — čisto mater, ki tudi dobi svojo pravo vrednost, kot je pokazal Cankar, šele kot mrtva mati — čez vsako mero štiti. Njegovo metodo, metodo slovenskega sina — prevaranega v tem, da je njegovo početje vseskozi izpolnjevanje materine želje — lahko imenujemo metoda trobca. In če ga potem ustrelijo, to ne pomeni, da se je mati odpovedala Užitku, temveč nasprotno: da je njen Užitek ravno v sinovem žrtvovanju, ki je s tem docela potrjeno. »Vrni se s štitom ali na njem,« je dejala že neka druga mati. S to iniciacijo sin postane oče.

Ta nekoliko aktualizirana digresija nas še zmeraj vodi po liniji, ki ji sledimo v zvezi s Supermanom, namreč v dokazovanju, da je Supermana mogoče uživati le s pozicije ženske. To pa bo treba še podrobneje opredeliti.

Film ni neumno zastavljen: brez pomislekov se vpiše v ekonomijo in estetično stripovske literature in s tem navdse očitno izpostavlja nekatere mehanizme prevare, ki je tod na delu.

Svoje mesto določi na samem začetku. Locira se v čas depresije, jasno pokaže svojo 'referenco' (strip), vse to pa opremi z nežnim komentarjem dekliziškega glasu.

Prvo Supermanovo dejanje je rešitev novinarka Lois Lane, ki pada z nebotičnika. Ujame jo v letu in pravi: »Držim te.« Presenečena Lois odvrne: »Kdo pa drži tebe?« Držimo se tega, kar vidimo: ona drži njega. (Če smo natančnejši, uporabljani izraz — I got you; who got you? — pomeni bolj 'imeti'.) Deklica iz uvoda, Lois Lane, deklica z mačko, obe materi, sošolka iz srednje šole, vse se stikajo v eni točki: Superman je njihova kreacija, njihova izpolnitev želje, njihov užitek. Morda bi pomislili, da za mater to ne velja, da jo je vendar zapustil in prikrajšal za užitek; toda ne, ona ve, »da do tega mora priti«, njen užitek bi bil negacija užitka 'druge ženske', zator njenega užitka je torej nekakšna 'negacija negacije', dejansko sam užitek Druge Ženske. Ko se mati odpove materinstvu, kakorkoli je to že fiktivno, lahko vstopi v razmerje kot ženska, brez skrbi, kar se tiče incesta, ki je prav razmerje z materjo. Šele po tej odpovedi 'ni greha'. Seveda pa materinstva ni mogoče izbrisati; mogoče ga je le za nekaj zamenjati. Zato lahko Superman nastopi kot užitek Ženske.

Nekje se nam je zapisalo nekaj, kar moramo ponoviti: držimo se tega, kar vidimo. Marsikdo se najbrž sprašuje, kje je mogoče vse to videti; mar niso določene vpeljave pravo podtkanje filmu, podtkanje pomena, ki sploh ni intendiran?

Seveda, prav to so. Intendirani pomen ni irelevanten, a vse prepogosto se v interpretaciji 'umetniške' produkcije iščejo razmerja med avtorjem, filmom in 'njegovim' namenom: avtor je hotel to in to povedati, film govori o tem in tem (kar je v osnovi isto). Za celotni učinek pomena to ni najpomembnejše, to je celo učinek ideološkega pristajanja na neko psihološko mehaniko umetniške produkcije, rekli bi na ideologem, da subjekt proizvaja označevalec, medtem ko:

Descartesov *ergo* ni 'zgolj' produkt njegovega dvoma, ki dokazuje, da misli, da torej je (subjekt). Nasprotno: (subjekt) je na drugem mestu kot igra misli (Lacan): »... Mislim o tem, kaj sem, tam kjer ne mislim, da mislim.«, subjekt je torej na radikalno drugem mestu, kot misli, da je; njegovo 'mesto' je v nezavednem. Učinek subjekta, ki ga evocira *cogito*, je označevalska fikcija: je slovnični subjekt, ki ga govoreči subjekt 'aplicira' nase, ne da bi vedel, kaj dela, ne da bi obstajala najmanjša možnost identifikacije. 'Jaz', slovnični subjekt, drsi od enega govorečega subjekta do drugega brez diskriminacije; in vendar vsak od njih lahko reče: »To sem jaz in nihče drug.« Namesto *mislim* bi govoreči subjekt lahko rekel karkoli, npr. *jem* ali *berem* ali tudi *ne pišem*, *nimam*; ali tudi *sem*, *nisem*. Povsod, kjer jezik dentificira subjekt izjave, je prisoten imaginarni 'jaz', slovnični subjekt, zavoljo katerega lahko govoreči subjekt z zadoščenjem doda: torej sem.

V osnovi je torej igra označevalca, ki je subjekt šele njen učinek; mi se ukvarjamo prav s to igro in zaradi tega nikakor ni nepomembno, če se pojavi kak element, četudi vsi indijci na tem svetu vpijejo, da je sem začel slučajno. V tem vidimo na delu nezavedno: mesto pravega subjekta, mesto, s katerega se dejansko vodi diskurz, mesto Drugega, mesto, ki smo ga v našem filmu pripisali Ženski. Ne da bi bilo to (še) kakorkoli radikalno; užitek, ki smo ji ga pripisali, je umeščen v sam diskurz, s tem pa tudi odpade bojazen, da bi diskurz, če ga 'razkrinkamo', propadel. Ravno s tem 'razkrinkavanjem' ga je mogoče dodelovati in izgrajevati; s tem se dodeluje in izgrajuje objekt užitka. Resda imaginarnega, 'še ne' prisotnega, vendar njegov obet: njegovo upanje. Ker pa je diskurz označevalna praksa in označevalec zajemljiv le v diferencialni strukturi označevalca (Saussure), v kateri ni pozitivnih entitet, kar užitek 'je' (ali pa užitka 'ni'), je obet užitka obet čudeža: da bo iz nič nastalo nekaj. Analogno ostarelim trditvam, da se »z besedami ne da vsekularno povedati«, ostaja užitek parcialen, vpet v krogotok simptomov, v cirkularnih sledi neke

potlačitve, pre-gona subjekta; ostaja za repom subjekta, ki misli 'jaz' in prav zato to ni, subjekta, ki se (primera se je sama vsilila) lovi za svoj lastni rep. Opraviti imamo s temeljnim razcepom: zgodba o Supermanu ni zgolj zgodba Maria Puza, temveč zgodba Ženske, Drugega; ne v psihološkem smislu (ni delala zgodbe ženske ali kdo, ki se 'počuti' kot ženska), temveč po mestu, s katerega je voden diskurz. Pravi 'jaz' je torej Drugi; ostane pa neki 'jaz' kot imaginarna identifikacija subjekta, ki je v neki histerizirani konsekvenci lahko tudi Superman.

Superman je sam razcepljen, vendar sta obe strani tega razcepa, kot bo razvidno, v službi užitka Ženske. Parabolično razcepljen, če smemo tako reči, pri čemer mislimo parabolično v algebrskem smislu: na eni strani je posebljeni 'moški', na drugi strani pa mu njegov urednik očita ravno pomanjkanje 'moških' atributov (agresivnosti, odločnosti, penetrativnosti) in tak pred Lois vselej izpade slabič. V obeh podobah zadovoljuje isto žensko: kot *super* na eni strani in kot prijazni, naklonjeni, priročni in nenevarni Clark na drugi. Superman se daje po žličkah, kot zdravilo, nikdar ni preveč prisoten in njeni vzdihni po njem so lahko permanentni; Clark pa je zmeraj prisotni aseksualni spremljevalec, več ali manj za tolažbo in preganjanje samote — kadar ni Supermana. In kakor stvari stojijo, oba hkrati res nikoli ne moreta biti prisotna. Da bi iz tega dobili popolnejši vpogled v to, kar ženska hoče — v njen užitek — moramo samo še ponoviti, da je Superman imaginarna figura, ki ne ustreza nobeni realiteti; a ravno to je 'moški njenih sanj', ki ga stalno proizvaja na račun realnega moškega. Ker pa nam prodornejše ženske, tiste, ki znajo brati, utegnejo očitati ekspliciten moški šovinizem, moramo hitro dodati, da smo v tej formulaciji abstrahirali (socialni, politični, ekonomski) kontekst, v katerem se vse skupaj dogaja; reproducirati skušamo neki diskurz, ki ga nikakor ne zastopamo in torej hočemo biti bolj neke vrste *advocatus diaboli*. Toda to zgolj mimogrede.

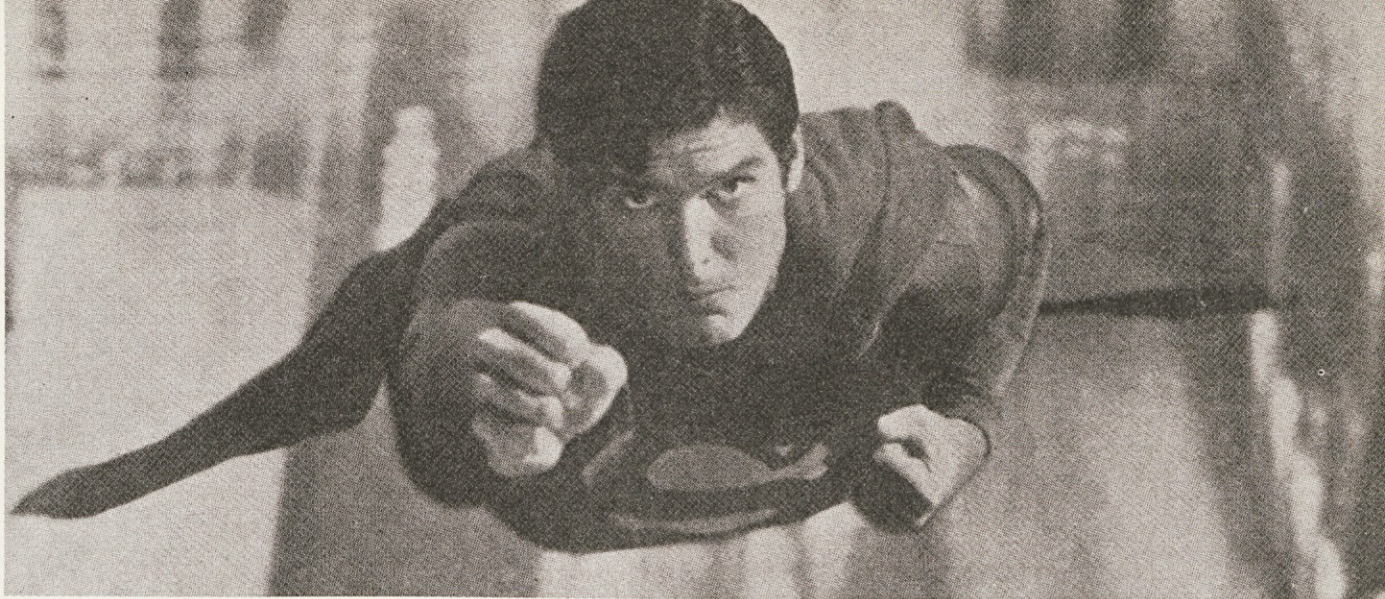
V 'kriptonskem' delu filma (ime planeta, Krypton, naznačuje nekaj skritega, prikrtega; etimologija te besede pa sega do grškega kryptein, grobnica) Brando kot 'glavni' kaznuje tri prestopnike, kaznuje tako, da jih zapre v ogledalo; realizira tisto 'divjog ljudel' (ženska, ki ogroža, zapeljuje »celo« otroke) in upor (Kongal, ki hoče zavladati svetu). Metaforične in metonimične razsežnosti teh 'arhetipov' so razvidne iz opozicije s 'pozitivno silo' in v njihovem neizogibnem porazu, zato da lahko pod drugim imenom znova vzniknejo, ogrožajo in spet propadejo; torej v artikulaciji 'pozitivnega'.

Stripovski Superman je personalizirana transmisija družbenega reda, alkimistična transmutacija ('kamen modrosti') njegovih varuhov, ritem, ki ga artikulirajo subjektovne strasti, fenomenalno polje aspiracije, v katero je subjekt gnan, vendar hkrati tudi najstrože ('od znotraj') nadzorovan. Odličen model take situacije najdemo pri otroku, ravno najpogostejšem porabniku te vrste berila: status otroka prinaša s seboj zagate na polju manifestiranja seksualnosti in na polju soočanja z institucijo, ki je v razmerju do nje vsak otrok potencialni upornik in potencialno neuspešen, saj se vanjo šele uvaja, ob tem pa nima nobene alternative. Superman je tisti 'junak', ki v svoji vsemogočnosti ohranja dani red. Deluje na dveh ravneh: na eni strani je podoba subjektovnega idealnega jaza, namreč kot tak, ki je 'iznad' restrikcij, do katerega restrikcije in zatiranje (ki mu je — 'v principu realnosti' — nujno podvržen vsak otrok, ne glede na 'permisivnost' vzgoje) ne sežejo; zmožen je najbolj dramatičnih dejanj, zmeraj konsistentnih glede na smoter. Na drugi strani pa ravno on realizira te restrikcije, s tem ko je odločno na strani reda, morale in zakona (»Mi smo vsi v istem timu«, pravi policajem). Ravno s tem, da je nad-človek, je tudi zmožen docela podrediti se institucionalnim normam, česar od navadnega človeka (ki je zmeraj tudi nekoliko pod-človek) ni mogoče pričakovati; je torej dosledna realizacija Zakona, ideala jaza.

Značilno za 'junaka', kakršen je Superman, če natanko pogledamo strip, je njegova deseksualiziranost: na mestu, kjer so običajno genitalije, ni ničesar, ali pa je zgolj naključna guba. Superman nima penisa. To ni samo preemstitev v znanem šolskem smislu: »Spolnost te ne bo mučila, če se boš ukvarjal s športom« ipd., ni le klasična sublimacija libida v družbene in 'družabne' aktivnosti (po hidravličnih teorijah gonov), temveč je prav tista osrednja točka, okoli katere se vrti želja. Penis je pri Supermanu že falos, ki ga reprezentira sam Superman. To pa je natanko pozicija otroka: otrok je deseksualiziran (čeprav daleč od tega, da bi bil aseksualen), da lahko izpolnjuje svojo družbeno funkcijo, da je mogoče vanj investirati. Otrok izpolnjuje materino željo, zato ne sme imeti svoje. Dovoljena mu je samo ena želja: izpolnjevati materino željo, biti materin falos.

Tukaj pa seveda ne smemo zanemarjati očeta. Nočemo govoriti o tem, kako oče nadzira to izpolnjevanje materine želje, kako ga





sankcionira ipd., kar bi sodilo v neko interpersonalno psihološko teorijo. Poglejmo, kako ta moment (očetovo 'vlogo') uprizori film. Brando na pripombo svoje 'žene', da bo fant na Zemlji sam, dvigne kristalno palčko, reče: »Nikoli ne bo sam!« in jo spusti na zanjo predvideno mesto v funkcionalni konstelaciji ostalih kristalov. Osnovni intendirani pomen je seveda ta, da je fantu s kristalom posredoval sebe, programiral svoje zemeljsko srečanje s sinom. Kristal ima izrazito falično obliko: res je, oče je s tem posredoval sebe, po očetovi podobi je sin moški, toda sin-falos pomeni že očetovo odsotnost. Iz tega sledi neizbežen sklep: razmerje med falosom in očetovo prisotnostjo je metaforično, druga reprezentira prvega, a ga hkrati, kot substitut, tudi ukinja ali bolje, spreždriva. Očetova odsotnost je za realizacijo matrine želje nujna.

Odsotnost penisa pri Supermanu torej nima le namena, da bi otroka, ki bere strip, 'odvrčala od spolnih misli' (tako metonimično prikrivanje proizvede film v sekvenci, kjer hoče Lois izvedeti, ali so Supermanove 'vitalne funkcije' v redu; namesto da bi ga vprašala po spolnosti, ki ji očitno roji po glavi, ga vpraša, če jé), pač pa deluje kot označevalec v manku označevalca (odsotnost označevalca, da ponovimo že prežvečeno, tudi deluje kot označevalec), namreč ravno kot označevalec manka, zavoljo katerega se sploh ukvarjamo s Supermanom, bitjem-falosa.

Ves čas se gibljemo na neki zgodnji, pred-ojdipovski ravni; v stripu nikoli ne pride do preloma navedenih razmerij, nikdar Superman ne deluje v funkciji parcialnih gonov, se pravi, njegova želja je vselej neprikrita želja Drugega. V tem pa je uprizorjen motiv regresije, mitske 'vrnitve' na neko nediferencirano ali manj diferencirano raven.

V sekvenci, kjer Superman spremeni zgodovino, bi prav lahko pomislili, da deluje 'subverzivno', saj medtem ko leta po zraku, govori v njem oba očeta in zmagata oni 'zemeljski'. Toda v luči želje Drugega, Ženske, je njegovo dejanje še najbolj konsekvantno. Vidimo ga kot popravek 'zavožene' zgodovine, vrnitev v času, ki pa se za nas seveda utečeno rola naprej. Po intendiranem smislu tega časa dejansko ni, se (za nazaj, potem ko smo videli Supermanovo 'korekcijo') izkaže kot 'alternativna zgodovina', v pravem pomenu ob-stoječa. Ves suspenz, povezan s tem dogodkom, je šel torej v prazno. Pač pa pride do izraza Superman kot rešitelj; tej 'vlogi' da suspenz potrebuje nabo.

V dveh situacijah (ob 'intervjuju' in v reševanju iz potresa) Superman dobesečno zamudi, obakrat zaradi zaposlenosti na drugem mestu. Ko prvič zamudi, je Lois je nestrpna, sanje se ji rušijo v prah, a se ji zato potem toliko lepše restavrira. Ko pa drugič zamudi, Lois kar umre: uprizori maščevanje, znano po motivu »še žal mu bo«; in mu je res, tako da stori vse, celo proti ukazom 'nebeškega' očeta, da bi jo rešil. Superman pripada vsem, a na koncu koncev vselej Ženski. Ona 'visi' na njem, ga potrebuje, da lahko 'plava nad oblaki'. Sekvenca z njunim poletom v 'vesolje' je dovolj zgovorna: Lois ga za trenutek izpusti na takoj vidimo njen fatalni, delirični padec. Jasno, Superman jo čez trenutek spet ujame.

Superman ne bi bil *Superman*, če ne bi bilo nekakšnega negativca. Ker Brando že v uvodu pospravi stereotipne stripovske negativce, mora biti ta seveda drugačen. Lex Luthor je konsekvantno izpeljan subjekt kapitalističnih proizvodnih odnosov, celo tak, lahko rečemo, z visoko konjunkturo. Vpleten je v posle z zemljišči in njegova ambicija je v poslovnem svetu popolnoma sprejemljiva: povečati hoče ceno svojemu blagu. Je tudi hedonist, ki uživa v *instant* zabavi. Umeščen pa je v situacijo, ki jo najlepše formulira njegovo retorično vprašanje: »Zakaj moram biti obkrožen s samimi bedaki?«, v situacijo s

prejšnjo psihološko relevanto, v situacijo, ki napotuje k bistvenemu obeležju tega negativca, da je namreč 'človek refleksije' in 'intelektualec'. Z negativci iz uvoda pa le ima nekaj skupnega: vsi so neuničljivi. Tisti iz uvoda to povedo implicitno (v grožnjah, ki bi bile z ozirom na zanesljivost obsodbe depolarirane), Luthor pa na zaporniškem dvorišču naravnost pove (v govoru, ki ga moti in prekinja le odmev 'zvestega oprode'), da ga »ti zidovi« (družbenih sankcij, pravnega sistema) »ne bodo zadržali«. Spodrezovani tako ali drugače, ti negativci bodo 'živel' naprej. Ne zaradi nekkih neizkoreninjenih tendenc psiho-socialnega tipa, temveč kot terminal neke investicije, ki je nujna za vzdrževanje Oblasti.

Lex Luthor je subjekt 'zahodnega' diskurza, neuničljiv že zaradi tega, da se vzdržuje opozicija med imaginarnim 'dobrim' in (ravno takim) 'zlim', opozicija, katere 'čar' je v napetosti, ki jo proizvaja; kjer ni nobenega kontinuuma, temveč le ostra dihotomija, blazno preskakovanje z enega pola na drugega, ki ne dopušča niti trenutka 'počitka' niti neke 'opredelitve'. Superman mora nenehno zmagovati, ker nasprotnik ni nikdar dokončno premagan, zmeraj je prisoten prav tam, kjer mislimo, da smo pred njim varni. Luthor je psihološki 'podobnik'; kot smo pokazali, se z njim ni težko identificirati. Hkrati pa je že izvet, dano mu je tako mesto (seveda v odnosu do 'glavnega junaka'), ki identifikacije ne prenese, kjer ga vendarle opazujemo kot 'tujka'. Mesto Lexa Luthorja torej je in ni naše mesto in tu je na delu prevara, zaradi katere je subjekt lahko hkrati objekt zatiranja in še uživa v tem.

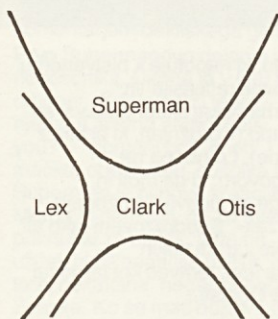
Superman ne sme biti popolnoma varen, saj bi se s tem razblinil ves učinek napetosti. Možnost, da zamudi (napetost suspenza), je že ne-varnost, razen tega pa se mu lahko zgodijo še hujše reči. Luthor ga onesposobi s kriptonom, meteoritom z razpadlega Kryptona. Ta planet je realiteta Supermanovega otroštva, a je odtlej ves čas ex-sistiral kot simbol, kot vir njegove moči, kot neprisotni konstitutivni označevalec Supermanovega mesta v sedanjih realiteti, na Zemlji. Zdaj se mu na lepem povrne prav kot realno, kot nekaj in-sistirajočega, neizogibnega, obvezujočega: kot simptom. Edina nevarnost, ki ji je podvržen Superman, je ta, da razvije simptom, da začne slediti nekim 'svojim' parcialnim gonom in s tem preneha funkcionirati v 'čisti' službi Drugega; z drugimi besedami, da razvije imaginarni 'jaz'. Ne da bi bil 'jaz' kaj manj v službi Drugega, saj se razvije na način identifikacije, v polju intersubjektivnega, začenši s 'primarno sceno', ki je Supermanu prisotna le kot imaginarna podoba očeta; toda 'jaz' potlači Drugega, užitek Drugega se premesti v težnjo po užitku 'jaza', torej ravno v Luthorjevo polje. Drugi je preganjen iz subjekta užitka v njegov objekt, v obskurni predmet želje; tako npr. 'individualni' junak 'modernega' romana ali filma (modernega v smislu literarne teorije, ne časovne opredelitve) nažene 'lepo ureditev sveta', mitološko opozicijo dobrega in zlega.

Zato torej Superman, če hoče 'živeti', ne sme razviti simptomov, ne sme se mu v realnem vrniti tisto, kar obstaja v označevalni strukturi njegovega diskurza. Iz te nevarnosti ga reši, seveda ženska, gospodična Eva Teschmacher, spremljevalka Lexa Luthorja.

Eva svojo pozicijo racionalizira takole: nima sreče z 'dobrimi fanti', zato je privezana na 'zasukanca', kakršen je Lex. S tem ko slednjega neprestano devlje v nič, se njun odnos postavi vzporedno z Loisinim odnosom do Clarka; Lex je za Evo 'zasukan', Clark je za Lois mežva. Razlika pa je v tem, da Eva nima 'svoje' Supermana, da njen moški ne prehaja na drugo stran parabolične zamejitve. S tem 'nima



sreče'; njena želja je preveč 'sophisticirana'. Tudi ona sledi svojemu užitku, to dokaže, ko poljubi Supermana, vendar je njen užitek bolj 'intelektualen'. Zato je njen podvojeni moški genialni, a nekako 'impotentni' Lex na eni strani in popoln idiot, njegov oproda Otis na drugi. (Ženska, ki je mahnjena na 'intelektualce', je obsojena na to, da bo v njih zmeraj znova odkrivala idiote; še več, iz njih bo neprestano delala idiote.) Glede na falični označevalec sta Lex in Otis simetrična, v razliko od Supermana in Clarka, ki ju razmejuje parabola. Simetrična brez skupne meje; v polje med njiju vdira falični označevalec, ki konstituira njuno razločenost, ne da bi se je udeležil. Njuno simetričnost lahko ponazorimo s hiperbolo.



Opraviti imamo torej s štirimi podobami druge strani spolne razlike, druge strani z mesta Ženske. Upamo, da je odveč pripominjati, da ne gre za nikako spolno razmerje, temveč le za razmerje subjekta do Drugega, ki riše gornja razmerja imaginarnih identifikacij. Če smo mesto Drugega pripisali Ženski, smo to storili zaradi eluzivnosti tega mesta, ki ga dopolni in pripne šele falos. V tem smislu je mesto Drugega tukaj mesto falične Ženske.

V središču teh razmerij je Clark Kent, amorfni novinar, 'sin svoje matere', Klepec brez moči. Sam ne pripada nobenemu polju posebej, 'visi', zamejen pa je z vsemi, še posebej z bitjem-falosa, materino željo. V njegovem polju se torej riše falični označevalec, ki hkrati cepi 'subjekt kapitalistične proizvodnje' na 'intelektualca' in 'idiota', ne da bi bil v njiju udeležen. Ne gre torej, da bi kar na slepo rekli: »Superman postavlja intelektualca za svojega 'novega' sovraga; aha, finta Ideologije, da zatre tiste, ki jo (še) reflektirajo,« čprav tak sklep ne bi bil brez osnove. Stvar pa je še veliko hujša in 'intelektualci' ji sami dajejo zagona. Falični označevalec cepi na gospodarja in sužnjaja, naš 'subjekt kapitalistične proizvodnje' nastopa hkrati z mesta 'refleksije' Ideologije ter z mesta njenega eksekutorja, izvrševalca; z drugimi besedami, užitek prav v reprodukciji vladajoče Ideologije, ne da bi bil deležen užitka vladanja. Falos je zunaj njegovega polja, v samem razcepu: gre torej za specifično polje 'intelektualca', ki ne ve, s katerega mesta dejansko govori, če pa (misli, da) ve, pač na to pristaja.

Eva Tschmacher reši Supermana 'pod pogojem', ki nas vrne nekam na začetek: da reši njeno mater, ki živi v mestu, kamor bo padla ena od bomb, ki jih je usmeril Lex. Superman je lahko nastopil zato, ker se je mati nekoč odpovedala materinskemu užitku; zdaj mora pustiti vse, da rešuje prav Mater. K njej se vrača kot naš Klepec — z močjo. Materina želja se ne vrača na nepričakovanem mestu; celo več, njena želja ga reši travmatične 'realne' ekspozicije doslej prikritega očetovskega označevalca (kriptonita), kajpak na račun spolnega užitka Druge Ženske; zato Lois umre. 'Rešitev' (ženska sita, mati cela) najde Superman v regresivni potlačitvi, v tem, da preprosto vrne čas pred trenutek kočljivega dogodka. V tem je vic Supermanovega 'herkulskega' početja: neprestano potlačevanje vsega, kar bi utegnilo izzvati 'krizo' v obstoječem stanju. Na koncu je vse urejeno, vse zadovoljeno; posebno gledalec, ki ga užitek ob filmu, kakor smo rekli, postavlja na mesto Ženske. Čprav na način prevare, je Superman služil našemu užitku: o tem priča njegov prijazen nasmešek v kamero, tik preden dokončno zgine s platna.

To je na področju kulture približno takšno delo kot izsuševanje Zuyderskega jezera.

**Bogdan Lešnik**

## Ves ta cirkus (All that jazz)

Produkcija: Columbia, Century Fox — 1979

scenarij: Robert Arthur

režija: Bob Fosse

glasba: Ralph Burns

kamera: Giuseppe Rotunno

igrajo: Roy Scheider, Jessica Lange, Roland Palmer, Anna Reniking

### K principu realnosti

Mar mislite, da je cenzura tista, ki vpeljuje »princip realnosti« (v opoziciji s »principom ugodja«)? Mar mislite, da bi bil film lahko večji užitek, če le ne bi bilo cenzurnih komisij, moralistov, notranjih zavor samih režiserjev, igralcev itd.? Če mislite tako, ste naivni. »We fly you anywhere . . . we get you nowhere.«<sup>1</sup> Nismo videli veliko filmov, ki bi tako brezobzirno in tako precizno zadeli jedro svojega »poslanstva«. »Film užitka« ni nikakršna redkost, nasprotno, vidimo, da film vse bolj odkrito sprejema to funkcijo; nima smisla delati spiska filmov, ki hočejo čim dosledneje realizirati užitek, užitek kot predstavo, predstavo kot užitek. Užitek je filmska zapoved št. 1.

Nima smisla delati takega spiska, ker bi zunaj ostala peščica naslovov, ob katerih se ne bi mogli odločiti, ali avtorji filma ne razumejo ali pa jim projekt preprosto ni uspel. Začeni s prvimi filmi, prek najrazličnejših žanrskih filmov in skrajno sofisticiranih »intelektualnih« filmov, do v zadnjem času spet silno popularnih obnov hollywoodskih revijskih filmov v novem ritmu — »nekaj« v filmu ukazuje gledalcu: uživaj!, toda gledalec lahko ta ukaz zgolj sliši.<sup>2</sup>

Vzemimo pornografijo: množica velikih planov spolnih aktov, bolj ali manj domiselnih poz, vzdihov in stokov — a kaj naj ob tem počne gledalec? Naj masturbira? Si poskuša stvari zapomniti in jih doma ponoviti, ali pa naj jih izvaja kar hkrati, ob filmu?

Vse to lahko počne in pogosto tudi počne. Toda kakšno funkcijo ima pri tem film? Kakor smo stvari postavili, je lahko zgolj »spodbujevalec«, stimulator pri nečem, kar je navsezadnje neka situacija, popolnoma različna od striktno gledalčeve. Gledalčeva situacija je treba opredeliti s samim pogledom, se pravi z nekim razmerjem gledajočega in gledanega.

V tej situaciji je mogoče še tako ekspliciten užitek gledati le kot užitek drugega; to pomeni — niti malo namreč ne dvomimo, da je ob pornografskih filmih mogoče artikulirati nekašen užitek — da se gledalec lahko edinole »prenese« v situacijo drugega, da svoj »jaz« umesti tja, kjer vidi užitek. Toda kdo je potem tisti, ki gleda? Če je gledalčev »jaz« na mestu, kjer vidi užitek, potem ga gleda »nekdo«, ki potrejuje, da je užitek drugega »jaza«, »Nekdo«, s čigar mesta je užitek afirmiran, t.j. »nekdo«, ki vzpostavlja kriterij užitka: neki bistveni Tretji, s čigar mesta se preverja užitek »jaza« — mesta, ki je torej samo mesto želje, tiste želje, ki žene gledalca v kino.

Užitek drugega je vse, kar nam pornografski film ponuja; užitek kot izpolnitev želje Drugega<sup>3</sup> pa je tisto, k čemur tak film napotuje. Jaz in drugi (oni, ki na platnu v potu svojega obraza »uživa«) sta zamenljiva (užitek drugega = užitek jaza) prav v obzorju želje Drugega. Drugi — z malim d — je spekularna identiteta jaza. Drugi — z velikim D — je subjekt želje, za katero film nima najmanjših možnosti, da bi jo izpolnil: lahko pa jo uprizarja. Mesto, s katerega se užitek preverja, mesto kriterija, pa lahko podtaknemo le nekemu Tretjemu. V gledalčevi situaciji torej — cela množica!

Vsi filmi seveda niso pornografski, toda pornografija je v svojem bistvenem obeležju — uprizarjanju skritega, prepovedanega, dražljivega — prava paradigma filmske predstave: seks na platnu ni gledalčev seks; ko pridemo »do konca«, ko »pokažemo vse«, na lepem opazimo, da je »vse« tudi ostalo, da je na delu le nekaj, ki nas napotuje naprej, naprej v upanju na užitek . . . kakor Nasredin Hodža ni bil sit od vonja po hrani, tako krčmar ni bil nič bogatejši od poslušanja žvenketa novcev; upam, da zgodbo poznate, če ne, si preberite opombo.<sup>4</sup>





Ves ta cirkus ima svoj cilj: Joe Gideon hoče končati predstavo, edino v njej namreč živi. Zato pa konec predstave pomeni njegovo smrt in tu je v filmu prisotna *strukturna roba*. Recimo, da predstava zariše neko polje: rob tega polja je ravno rob užitka, natančneje *rob želje*, mesto, kjer se ne moremo odločiti, ali lahko govorimo o užitku ali zgolj o »užitku«. V rob predstave je vpisan konec predstave — smrt subjekta, ki je v filmu prisoten tako, da se »prenaša« v užitek drugega, se pravi toliko, kolikor traja predstava. Rob predstave je rob življenja, smrt. Vsakič znova, ko se v kinu prižgejo luči, se znajdemo za trenutek na tem robu: jaz zrcalne identifikacije zaniha nad breznom praznine, za trenutek kaže, kakor da izginja — a ta vladavina negotovosti (negotovosti »pravega« mesta subjekta), ta *interregnum* se čez hip prekine, vzpostavi se »normalno«, vsakdanje budno stanje; jaz se stabilizira v svojih običajnih identifikacijah.

In vendar je vsaka predstava v celoti definirana s svojim robom: Joe Gideon vseskozi hoče le *končati* predstavo, torej »proizvesti« svojo smrt. Živeti hoče tako dolgo, da bi svojo predstavo končal, in natanko tako dolgo seveda more živeti: z njegovo smrtjo je predstava tako ali tako konec. Gideon je seveda tisti drugi, ki bistveno opredeljuje jaz gledalca.<sup>5</sup>

To pa pomeni, da rob predstave predstavi ni nekaj zunanega, temveč da ji je nekaj bistveno *notranjega*, da jo v temelju konstitui- ra.

Tako vidimo, da ukaz: uživaj! implicira tudi ukaz: umri!, kajti le tako nas predstava vendarle »nekam« pripelje. Zakaj naj subjekt umre? Le tako bi se — za nazaj — izkazalo, da je popolnoma živel v predstavi — če preživi njen konec, pomeni, da pač ni živel v njej. Ta ukaz pa seveda le redkokdo izpolni; vse, kar se zgodi, je neke vrste prebujenje iz sanj, ki so uprizarjale željo. Na meji, na samem robu, je prisotna Smrt in užitek je Užitek natanko v toliko, v kolikor subjekt skupaj s predstavo umre.

Mar ni to razlog, da v osnovi (gledališke) predstave leži tragedija? *Katharsis*, o kateri je govoril Aristotel, ne pomeni nič drugega kot smrt subjekta, smrt pa, kot vemo, je edino očiščenje, ki je v življenju možno, se pravi smrt v tisočih kostumih svojih nastopov, ne nazadnje — kot v krščanskem mitu — smrt kot »obračun«.

Kar je narobe s pornografijo, da nam ne posreduje užitka, ki ga uprizarja, je natanko tisto, zaradi česar nas želja vodi k »dobrim« filmom, k zapletenim, dodelanim, inteligentnim filmom. Tu si bomo morali pomagati z ljudskim rekrom: nekdo je kazal, pa so mu odrezali. Sklep: če hočeš obdržati, uživati, skrivaj.

Na kateri način je užitek ob pornografskih filmih onemogočen, smo že povedali: mesto užitka je tu natanko tisti *nowhere*, nikjer, ki bi bil možen le v nekem preskoku iz predstave v realnost, a tam, kot vemo, nas že čakajo vsakdanje stiske. Z drugimi besedami, užitek je onemogočen prav z robom predstave; toda če tega toba ni, če se predstava vleče v neskončnost, se odlaga tudi smrt subjekta, objubljenost/imaginirano *somewhere*, nekje — mesto užitka — in v tem zavlačevanju se običajno proizvede le neki dolg-čas . . .<sup>6</sup>

Užitek, rob, smrt: neko predstavo povezanosti teh treh konceptov dobimo, če si rob predstavljamo kot Moebiusov trak, užitek in smrt pa na nasprotnih straneh; drsenje po robu privede užitek na mesto smrti in obratno, smrt na mesto užitka. Tako predstavljena struktura roba ima samo eno pomanjkljivost: izpuščeno je namreč, da rob ni nikoli zaključen, kontinuiran. Želja

je v imaginarnem registru le *podoba želje*: če naj ima predstava kakršnokoli »karakteristično« funkcijo, se mora vanjo vpisovati nekaj realnega, nekaj, kar opredeljuje razmerje podobe do subjekta.

Da je rob predstave diskontinuiran, nam dokazuje funkcija »konca predstave«, ki smo ga opredelili kot preskok: v trenutku, ko vidimo, kako se Joe Gideon približuje svoji »Muži«, ki se konec koncev izkaže za Smrt, v trenutku torej, ko stopa na rob Užitka in Smrti, da bi z njim opredelil uspelo predstavo, neka hladna roka — zip! — zapne zadržo vreče za truplo; od tod naprej imamo opravka samo še s truplom, z nekim »show is over«, z neko že preteklo predstavo. Gledalec je zgrešil svojo lastno smrt — s tem pa tudi užitek.

Petronius Arbitr, domnevni avtor genialnega »romana« *Satyricon*, Neronov »svetovalec za okus«, je umrl na način, ki dokazuje, da je razumel strukturo roba: priredil je veličasten žur in si na njem prerezal žile; ko je že skoraj umrl, se je pustil obvezati, žur se je nadaljeval, potem si je žile spet odprl in tako naprej; vse skupaj je trajalo nekaj tednov, potem je končno umrl. Pomanjkljivost tega načina je seveda v tem, da »po smrti« ni več mesta užitka, ni točke, s katere bi subjekt mogel reči: dobro sem se imel; toda v tem, da z godba za nas nekaj velja, lahko vidimo, da je to mesto v resnici mesto Tretjega, mesto kriterija užitka.

To travmo — da realizacija Užitka in Smrti onemogoči mesto zrenja Užitka — uprizori Poejeva *Maska rdeče smrti*; še zmeraj pa si na podoben način radi predstavljajo svojo smrt tisoči virtualnih samomorilcev. Smrt je višek, neke vrste orgazem, če verjamemo (Oshimovemu, pri nas le enkrat — na Festu — predvajanemu) filmu *Cesarstvo čutov*. Mar potem še lahko dvomimo o »gonu« smrti?

V imaginarnem registru (npr. v »umetnosti«) je skupaj z užtkom vselej prisotna tudi smrt. Toda gledalec — on je tukaj izvzet: gledalec preskoči svojo smrt, kakor preskoči svoj užitek; zanj je v predstavi lahko prisotna le neka Lepota, ki pa ni nič — in v tem trčimo na princip realnosti — nič drugega kot podoba neke deseksualizirane želje. Vse, kar gledalec odnese od predstave, je občutek, da »je nekaj bilo«, da »je nekaj videl«: občutek vznesenosti, razpoloženje, ki traja, dokler pač ne mine; v nekem smislu ostane spomin na podobo, če je to podoba želje, katere možnost izpolnitve, — užitek in smrt — je gledalec že preskočil.

Predstava je mimo, kaj bi še radi?

## Bogdan Lešnik

### Opombe

<sup>1</sup> »Popeljemo vas kamorkoli . . . pripeljemo vas nikamor.« Slogan »letalske družbe« *Airouton* iz Gideonove predstave v filmu *All That Jazz*.

<sup>2</sup> Sposodili smo si Lacanov stavek: »Zakon ukazuje: uživaj! (*jouis!*), na kar lahko subjekt odgovori le z nekim: slišim (*j'ouis*), pri čemer je užitek zgolj slišán (*Écrits*), slišán, a seveda ne realiziran.

<sup>3</sup> Drugi — z velikim D — je mišljen kot simbolni Drugi, subjekt simbolnega reda, ki je govorečemu subjektu zmeraj že predpisan.

<sup>4</sup> Nasredin Hodža je čepel na vratih krčme in vdihoval vonj po hrani. Krčmar s tem ni bil zadovoljen in je zahteval, da mu za vohanje plača. Nasredin Hodža pa mu je za plačilo ob ušesu potresel mošnjič z nekaj novci. (Op. ur.)

<sup>5</sup> Napak bi bilo domnevati, da pojem »identifikacija« zajema le en (»glavni«) lik v predstavi; ta mehanizem deluje v okviru fantazme, imaginarnega scenarija, ki opredeljuje vsak posamezen lik, ne glede na to, ali gre za osebo ali kaj drugega, fantazma torej, v kateri se lahko vidi »jaz«. Prav v tem je smisel »perfekcije«, dodelanih likov in preciziranih detajlov, hkrati pa lahko vidimo, da »jaz« ni nič enotnega, temveč vsota imaginarnih identifikacij. Joe Gideon (»glavni junak«) je v tem primeru neka (imaginarna) točka konvergence »jazov«.

<sup>6</sup> Naravnost mojstrski v proizvajanju dolgčasa so nekateri filmi (npr. sovjetski *Sibirijada*), ki se po »višku« še nadaljujejo, gredo v nov »višek« in tako naprej ad nauseam.



## Kramer proti Kramerju

proizvodnja: Warner Bros-Columbia, 1979  
 scenarij: Robert Benton (po romanu Averyja Cormana)  
 režija: Robert Benton  
 kamera: Nestor Almendros  
 montaža: Jerry Greenberg  
 igrajo: Dustin Hoffman, Merly Streep, Jane Alexander, Justin Henry



### »Kramerjeva« ideologija

Neko novejšo politično dejstvo je navrglo možnost širše utemeljive interpretacije filma *Kramer proti Kramerju*. To novejšo politično dejstvo je seveda izvolitev R. Reagana za predsednika ZDA. Konservativizem »gibanja za člen 13« in različnih skupin za ohranitev družine, proti abortusu itd. je v tem filmu melodramatskem pletivu na ravni »realnosti«, ki jo ta film v svoji formi nosi kot zaščitni znak zoper vsakršno »levo subverzijo«. Obrazec ideologije, ki poziva k obnovi vsakršnih »starih vrednot« od privatne (t. j. drobne) iniciative na ekonomskem področju do utrditve reprodukcijske celice družbe, se v filmu »ponavlja ali natančneje: se *podstavlja* in se tako daje posredovati v dano ideološko polje preko realističnega instrumentarija *Kramerja proti Kramerju*.

Melodrama je, kakor dokazuje tudi *Kramer proti Kramerju* ena zahtevnejših zvrsti filma in zagotovo je mogoče navesti veliko argumentov za trditev, da filmska melodrama ni »preprosto« prevedljiva (primerljiva) v gledališko melodramo, ali »Herzroman«. Realistični učinek je pri filmski melodrami močnejši in lažje dosegljiv, kakor v melodramskem diskurzu cenenegega romana. Poleg tega pa moramo nujno upoštevati tudi sam razvoj »lažjih zvrsti«, saj je pogrošna literatura, ki je poskrbela za scenarijske šablone prvih melodram neparalelna v svojem razvoju s filmom. Iz tega je že razvidno, da je razmerje različnih medijev melodramskega nezvedljivo na en sam imenovalec, in da filmska melodrama terja posebno obravnavo. V zvezi z obravnavanim filmom seveda samo opozarjamo na določeno estetično polje, v katerem pa tukaj nimamo namena razviti kakšne širše konceptualizacije.

Na razsežnost problematike melodrame opozarjamo samo zato, ker *Kramer proti Kramerju* nedvomno sodi v val *obnove melodrame* v najboljši hollywoodski tradiciji, pri čemer se tudi ne mislimo globlje spuščati v vprašanje razmerja gospodarskih kriz in produkcije melodramskih tvorb v okviru ogroženih družbenih razmerij. Zaenkrat naj le konstatiramo akcidenca koincidiranja vsaj dveh gospodarskih kriz s produkcijo velikega števila filmskih melodram, pri čemer pa je potrebno ugotoviti, da žanr melodrama le ni »vmes« povsem odmlr. Persuasivni potencial melodramatičnega so že dokaj zgodaj odkrili »komunisti« v hollywoodski tradiciji in domet njihovih minucioznih izdelav je še vedno teoretsko insuficientno obdelan. Najbolj je k uvidevanju udeležbe melodramatičnega v razrednem boju prispeval seveda Fassbinder.

Vendar vse to še zdaleč ne pomeni, da je forma melodramatičnega »na sebi« recimo »levičarska«, in da vzporedno in proti toku »levičarske« melodrame ni tekel drugi tok z »desne«.

Pri filmu *Kramer proti Kramerju* je dokaj razvidna osnovna politična udeležnost tega filma - govorimo o politični ne samo ideološki naravnosti - v ideološkem »utrjevanju terena« za nastop konservativne politične strukture, ki med drugim seveda nastopa s parolo »rešitve zdravja družine«. Film *Kramer proti Kramerju* nastopa kot posebna artikulacija te parole.

Gledamo namreč prikaz neke »konkretne« družine, potem ko razpade. Pri tem film uspeva doseči izreden učinek realističnosti, kar pa ni funkcija zgolj odlične obrtniške izdelave. Nadalje se filmu posebno izide njegovo igranje na asimetričnost prikazanega razmerja. To sta namreč tisti dve komponenti kompleksnega (ideološkega) učinka tega filma, ki sta obenem »forma in vsebina«, ki se vzajemno sopodpirata, ena drugo konstituira itn., ter tako vzpostavi polje, ki se zdi filmu zunanje, ker je v funkciji percepcije. Realistični učinek (če najprej opredelimo prvo komponento) je vedno navržen kot koncept samoumevnega kot predstavitev »stvari kakršne so« v realnosti, pri čemer pa je takšen učinek predpostavljen z določenim trikom realističnega proizvodnega postopka. Instanca *predstavitev* (stvari kakršne so . . .) je vmeščena v polju ideološke percepcije tako, da se sama *predstavitev* (ki ima funkcijo reprezentacije) *zabriše kot predstavitev*, saj »predstavljaj« stvari »kakršne so« in je tako kar ena izmed teh stvari; to torej pomeni, da je predstavitev enega primera razpadle družine navržena kot »resnica« vseh razpadlosti vseh družin, ali vsaj družin, ki razpadejo na določen način. Predstavitev je vmeščena v isti red z »realnimi« dogodki. Na osnovi tega je torej predstavitev zamenljiva s katerimkoli od »realnih dogodkov« na isti ravni. Do te točke še ni vzpostavljen ideološki učinek, še vedno je možno alternativno razviti: eno po poti v smeri »entfremdungseffekta«, drugo v smeri ohranitve/prikritja distance kot reprodukcije družbene »odtujenosti« subjekta, katero je le-temu potrebno postaviti kot željeno stanje, torej kot stanje zadovoljene želje. Jasno je, da »pravi« realistični učinek nastane ravno v tej drugi smeri, v kateri se materialistični kritiki realizma pokaže v svoji analogičnosti z apologetsko ideologijo, saj je iz zgornjega preprostega razvija razvidno, da je v realistični formuli ponovljen obrazec ideologije: reprezentacija realnosti, ki je »realnost« sama. Asimetričnost prikazanega razmerja zadeva postopek »konkretizacije« načela izdelave realističnega filmskega objekta. V *Kramerju proti Kramerju* je »realnost« meščanske družbe ponovljena tako, da ima na tehnični spolne razlike en spol večjo težo zaradi svoje funkcije v delovnem procesu in seveda svoje pozicije v družinskem razmerju. Pomembno je seveda, kako film to fabulativno asimetričnost razvije, pri čemer bi se morali spustiti v detailnejšo analizo ideološke funkcije tudi samega relativno avtonomnega in do neke mere kodiranega igralskega prispevka v celotni učinkovitosti filma. Očitno je predvsem, da igralec v tem filmu »igra« v ideološkem polju, ki ga v realističnem postopku film dovolj jasno zarišuje: njegova igra je obvezana k organiziranju učinka spontanitete, ki utemelji tisto, kar povzroči možnost prostora sublimacije emocionalnega v perceptivnem polju. Spontano je namreč tista »iluzija«, ki vzpostavlja raven identifikacije, kajti kadar gre za identifikacijo, nikoli ne gre za »identifikacijo z usodo junaka, kakor da bi šlo za gledalčevo usodo«, kot predpostavlja določen tip kritike, ampak je identifikacija vez med tisto točko zgostitve v pomenskem polju, katere *petitio principii* je spontanost in med prepoznanjem paradigme »iz življenja« v točki zgostitve v perceptivnem polju subjekta. Identifikacija je tako nujno vedno možna v abstrakcionizmu ideološkega učinka. Identifikacija, ki je hkrati ideološki učinek tega filma, je obsodba feminizma, ne pa kritika feminizma v smislu, v kakršnem je bil npr. film »Unmarried Woman« kritični obračun s falokratizmom z določenih »feminističnih« pozicij. »Kramer« je tako v svoji posebnosti izdelal identifikacijsko polje ravno z naslonitvijo na omenjeno ideološko obsodbo feminizma, katere šele proizvede učinek »življenjskosti« filma. »Kramer« se s pomočjo vsega tega situira v šolsko nazorno srednjesejno ideološko sfero zaradi svojega akcenta »ogroženosti družine«, pri čemer pa ne kaže prezreti, da niti najmanj ni napadena »seksualna svoboda«, ki vsemu navkljub ostaja značilnost srednjesejne ideologije.

O tem, da je tako substancialna investicija v ideološko polje boja zoper »destabilizacijske« ideologije izdelana s *pravim navdihom* in veliko mero obrtniške in umetniške spretnosti, pa najbrž ne kaže govoriti posebej.

**Darko Štrajn**



# »Roland Barthes, vi ne marate filma?«

Zdenko Vrdlovec

**Pascal Bonitzer:**

»Roland Barthes, vi ne marate filma?«

**Roland Berthes:**

»Dovolite mi drobno nianso: upiram se filmu.«

Tu smo malo »dramatizirali« nek privatni intervju (navaja ga Bonitzer v svojem spisu o Barthesu v *Cahiers du cinéma*, 311), da bi hitreje preskočili k temu, kar je imel Barthes rad pri filmu: jedro njegovega odpora je bilo v tem, kar za specialiste pomeni bistvo filma — se pravi, gibanje — in predmet »njegove ljubezni« to, kar vsekakor ni film: namreč fotografija oziroma fotogram (filmska slička). Dovolj prepričljiv dokaz je njegov verjetno najpomembnejši »filmski« spis *Tretji smisel*, ki bi ga zaenkrat opisali kot ovinek, po katerem je skušal Barthes opustiti semiologijo.

Toda začeti je treba prav z njo, ker je Barthes sam to vedo »preizkušal« tudi na filmskem objektu, iz česar sta izšla dva teksta — *Problemi pomenjenja v filmu* in *Filmske »travmatične celote«* (oba v *Revue internationale de filmologie*, 1960)<sup>1</sup>, ki sta nedvomno predhodnika znamenitega Metzovega semiološkega filmsko-teoretskega projekta.

Ta spis ne želi drugega kot nakazati (in morda še »ilustrirati«) nekaj glavnih točk obeh tekstov, vendar bi pri tem težko shajal brez — sicer ne obnove — pa vsaj omembe barthesovske semiologije (zasnovane v *Elementih semiologije*); navsezadnje že zato, da bi razumeli izjave kot: »spektakel je privilegirano področje za semiologijo . . . film je 'carstvo znakov' . . .«, ali »estetska vrednost filma je odvisna od distance, ki jo je uspel režiser postaviti med označevalcem in označencem« (*Problemi pomenjenja v filmu*).

Semiologija se je v *Elementih* vzpostavila kot veja saussurovske lingvistike in si za svojo nalogo postavila raziskovanje znakovnih sistemov, drugačnih od jezika — s tem da je v vsakem takem sistemu videla 'nekaj jezikovnega': »ni smisla razen imenovanega, in svet označencev ni drugega kot svet jezika.«<sup>2</sup> Semiološko polje bi tedaj zasedale razne socialne prakse, obravnavane kot označevalni sistemi, ki pa njih stvari dobijo pomen. Pri čemer je bilo (spet po lingvističnem vzorcu) za semiološki projekt bistveno to,

da je te 'stvari' (ali »substance«) sicer zmeraj predpostavljaj, vendar je v svoj raziskovalni interes vpisal le način produkcije znaka, da bi tako proučeval pravila funkcioniranja smisla, »neodvisno od substance«; v tem je bila tudi ideološka tarča Barthesove semiologije, ki je sprevrčala predmet v diskurz, ki mu daje pomen, da bi z analizo sistema pomenjenja razkrila ideološko in mitološko zasedbo oziroma — kot pravi Barthes — »krajso smisla«.

Pomenjenje (produciranje pomenov, smislov) je v *Elementih semiologije* opisano kot proces, ki združuje označevalca in označenec v znak, pri čemer gre za povsem relacijski odnos (»označevalec je čisti relatum«). Raven označevalca konstituira raven izražanja in raven označenca raven vsebine; v ta odnos je Barthes še vnesel hjemslevsko distinkcijo med formo in substanco na vsaki ravni, tako da je dobil substanco izražanja (to je materialnost označevalca — npr. zvoki, slike, kretnje itn.) in formo izražanja (paradigmatika in sintagmatska pravila povezovanja označevalcev), a na ravni označenca — substanco vsebine (npr. emotivni, ideološki ali preprosto pojmovni vidika označenca) in formo vsebine (način organiziranja označencev med seboj); mimogrede naj opomnimo, da je to shemo v celoti prevzel Christian Metz pri definiranju filmskih označevalcev in označencev (v *Esejih o pomenjenju v filmu*, drugi del).

Tu bi tudi zaustavili to skrajno siromašno semiološko omembo, s tem kratkim opozorilom, da je bil ta semiološki projekt konstituiran v ideologemu znaka, kjer sta »označevalec in označenec dve strani istega lista«<sup>3</sup> — ena materialna in čutna, druga nadčutna in 'duhovna' (v zavesti prisotna ideja stvari), medtem ko 'sama stvar' ostaja nedotaknjena zunaj (kot referent). Ta ideologem znaka je dekonstruiral že Derrida, najradikalneje pa ga je sprevrnil Lacan z znano formulo S, kjer se označevalec (S) najde nad označencem (s): označevalec nima več funkcije, da reprezentira označenca (med njima ni paralelizma), in razen tega pri tem tudi ne gre za navadno 'prednost', marveč za avtonomnost označevalca, prepoznano v njegovi arbitrarnosti in diferencialnosti; arbitrarnost pomeni, da »pomen ni fetišistična lastnost (posamič-

nega) znaka, tj. da je edina opora pomena določenega označevalca njegovo neujemanje z ostalimi označevalci, ne pa neposreden nanos na označeno.«<sup>4</sup>

Označevalec torej pomena nikoli nima neposredno, marveč vselej skozi posredovanje s celoto označevalne strukture, se pravi, da je označevalec element, katerega istovetnost tvori zgolj križišče razlik, splet diferencialnih potez, ki ga razlikujejo od ostalih označevalcev; ali drugače — to, kar on je, je le skozi posredovanost tega, kar oni ni (če je 'znak' neke prisotnosti, je obenem tudi sled neke odsotnosti). Za jezikovni sistem bi to pomenilo, da jezik ni le to, kar on je, marveč je celota tega, kar on je, in tega, kar on ni, saj je to, kar on ni, ravno tako njegov specifični manko. In takšnega stanja stvari, »v katerem imata odsotnost in prisotnost isto distinktivno vlogo, ne moremo najti nikjer v realnosti, marveč je lastno zgolj Simbolnemu.«<sup>5</sup> Simbolnemu, ki ravno z arbitrarnostjo/diferencialnostjo označevalca prepoveduje neposredno prisotnost same stvari: simbolizacije v resnici 'uničuje' objekt, kajti jezik ni smrt stvari le zato, ker namesto stvari nastopi beseda, njen znak, marveč je ravno 'umor' same stvari — »jezik odpira manko sredi same realnosti«.<sup>6</sup>

Če bi se zdaj vrnili nazaj k Barthesu, bi si lahko dovolili (ali vsaj predložili) nekoliko drugačno branje njegovih tez o pomenjenju v filmu.

Barthes prične z označevalcem v filmu in kot njegove glavne nosilce našteje dekor, kostume, pejzaž, glasbo, kretnje; nato kot prvo značilnost označevalca navede njegovo heterogenost, tj. »angažiranje dveh različnih čutov — vida in sluha«.

Potem še doda, da ima heterogenost označevalcev estetsko vrednost le, če je dobro opazna (vendar ni nujno, da bi morala biti zato »razkošna« — zaželena je bolj »škrto označevalcev«).

Zdaj bi se lahko vprašali, kako bi to konkretizirali ali praktično 'uporabili', vsaj kar zadeva estetski kriterij te opredelitve:

Barthes tu očitno ni naklonjen golemu kopičenju označevalcev, kar gotovo ne bi moglo ostati neopaženo, vendar to ni tista »dobro opazna« heterogenost, ki je — kot se zdi — prej učinek ekonomije





označevalnega dela (tiste ekonomije, ki jo je že zdavnaj zahteval Eizenštejn: »mi iščemo ekonomijo izraznih sredstev«).<sup>7</sup> Ta ekonomija bi bila preprosto v tem, da 'z manj sredstvi povemo več stvari', se pravi, da z redkimi označevalci zasnujemo tisto asociativno delo, ki je v njih implicitno, ker vsak označevalec napotuje k drugemu (kot je tudi vsak označenec zmeraj že v poziciji označevalca). Naj navedemo dva primera: golo kopičenje označevalcev vidimo v filmu *All that jazz* (neumno prevedenem »Ta vražji jazz«), ki ne proizvede nič drugega kot dobesednost spektakla, fantazmiranega v delirični 'totalnosti' (spektakularizirana je še sama smrt); označevalci so tu nadvse heterogeni (glasba, razkošni dekor, ples itn.) in nedvomno »dobro opazni« (bolje: spektakularni), zato pa je njihov učinek ravno to, kar bi Barthes označil kot najslabšo možnost — tu ni nobene razdalje med označevalci in označenci, ker je le-ta popolnoma reducirana v polnosti, gostoti tega edinega označevalca obsesivne spektakularnosti.

Primer ekonomije označevalca je Godardov film *Naj reši, kdor more* (*Življenje*): tu je redkost označevalcev že skoraj 'škandalozna', zato pa je njihova heterogenost toliko bolj opazna (tu bi morali znova navesti v tej reviji že opisano sekvenco sadovskega režiserja, ki s sestavljanjem slike in zvoka porno scene proizvede tudi heterogenost označevalcev — parodirana je tako filmska zgodovina kot 'politična ekonomija', če se spomnimo, da je ta sadovski režiser visok funkcionar in poslovnež).

Seveda pa to še ni tisto 'drugačno branje', ki je bilo napovedano; le-to bi izviralo iz one druge definicije označevalca kot temeljno arbitrarnega in deferencialnega in bi ob tej podpori skušalo barthesovsko heterogenost označevalca 'prevesti' z erogenostjo. Ta izraz je sposojen pri Leclairu, ki definira erogeno cono kot »lastnost telesne točke, da postane sedež takoj zaznavne razlike in da obdrži znamenje te razlike.«<sup>8</sup> Gre za razliko, specifično za čas ugodja ali užitka (tudi spolnega), se pravi, za razliko med več in manj napetosti. Lep primer procesa erogeneizacije je koža v ljubkovalnem stiku z drugo kožo ali z materinim prstom: le-ta s svojo ljubkovalno potezo vtisne znamenje, odpre »krater užitka«, in

v brazdi svojega dotika odpre erogeno cono — razmak, ki ga nič ne bo moglo zbrisati in kjer se bo realizirala igra ugodja vsakič, ko bo nek predmet (katerikoli) na tem mestu znova oživel nasmeh, ki ga je pustil vtis »črke«, materinega prsta.

Erogena cona se tedaj lahko definira kot kraj telesa, kjer dostop do »čiste razlike« (izkušnje ugodja) ostane zaznamovan z neko distinktivno potezo (s črko): in igra želje se odvija ravno okoli manka, ki ga obrobja ta razlika, katere gibalo ni kak predmet, marveč črka, ki jo vtisne ali fiksira — predmet kot tak je to, kar se manifestira kasneje, »na mestu« te zgubljene črke (njegov učinek v erogenem območju je v tem, da priključuje sinkopo ugodja).

Tu smo napravili ta pusti povzetek, ker menimo, da to funkcijo 'erogenega označevalca' na svoj način prevzema barthesovski »tretji smisel« (oziroma »topi smisel«), ki se lahko giblje le tako, »da se pojavi in izgine«, kot čista igra, razlika prisotnosti-odsotnosti; predvsem pa topi smisel ni ujet v funkcioniranje filmske pripovedi, marveč jo izigra, »subvertira ne le vsebino, marveč samo prakso smisla«, in se izkaže kot »čisti trošek«, »luksus« regresivnega ugodja (Barthes ga ne umesti v gibanje, pač v zastoj slike — v fotogram). Barthes ga (v tukaj prevedenem tekstu) opiše na fotografijah iz *Ivana Groznega*, zato bi mu raje skušali poiskati še kakšen primer: vidimo ga v Hellmanovem filmu *Dvopasovni asfalt*, določneje, v tistem kratkem prizoru, kjer eden od obeh šoferjev (ne spomnim se, kateri) za hip zastane in prisluhne ob vratih, za katerimi je njegov prijatelj z dekletom; seveda tu ne gre za neko zalezovalno obsesijo (ali voyeristično željo), marveč za tisti droben šum, hipni stok ugodja, torej za 'erogeni označevalec', ki je v 'prislušovalcu' evociral spomin na ugodje, njegovo izgubo, in ga prevrnil v spanje (v izbris te boleče razpoke).

Druga semiološka 'značilnost' filmskega označevalca je polivalentnost, ki je za Barthesa dvojna: en označevalec lahko izrazi več označencev (kar se v lingvistiki imenuje polisemija), ali pa je en pomen izražen z več označevalci (sinonimija).

Barthes meni, da so primeri polisemije v zahodnem spektaklu prava redkost v primeri z vzhodnjaškim gledališčem, kjer lahko en in isti označevalec pokrije dva označenca, kar je možno le zato, ker pripadajo znaki zelo strogemu kodeksu simbolov, v katerem je dvoumnost pomena neposredno omejena s kontekstom. Za zahodni spektakel bi bila taka polisemija neznosna, ker je konstitutivno analogičen; pač pa je tu pogosta sinonimija, ki se v filmu kaže v tem, da se ena in ista stvar hkrati označuje z več označevalci. Sinonimija bi bila tudi estetski kriterij — če je prebogata, postane vulgarna, se pravi, da doseže estetski učinek le tedaj, če se prikriva: pomen naj bi se posredoval skoz serijo korekcij in sukcesivnih preciziranj, od katerih nobeno ne ponavlja prejšnjega.

Zdi se, da izredno značilen primer take sinonimije ne bi bilo težko najti, denimo, v Bunuelovih filmih, kjer se v zmeraj 'različnih načinih' mojstrsko prikriva en in isti pomen, približno imenovan kot

smesenje buržoazije in cerkve. Zanimivo bi bilo poiskati še domač primer: zelo privlačno bi bilo s tega vidika raziskati *Splav Meduze* (kjer se 'slika avantgarda' ne ravno prikriva, marveč navaja — in deloma parodira — v seriji 'historičnih' označevalcev, da bi z zadnjim — s filmom o slepich — dobila svoj historični označenec), vendar se bom tu raje omejil na 'lažji primer' — *Prestop*, ki pokaže stavko tako, da jo skriva — natanko tako kot to počne uradna ideologija (in zato bi jo moral vsaj malo prizadeti).

Nazadnje — vendar zelo daleč od tega, da bi s tem izčrpali tematiko obeh prvih Barthesovih filmskih tekstov — bi se še zadržali ob problemu analogije kot te realistične lastnosti filmske slike, ki ne more brez opore v stvari; a zadržali bi se le zato, da bi sem umestili neko drugo vprašanje, ki lahko prvega 'razreši' — to je vprašanje filmskega šiva. Zelo na kratko in poenostavljeno rečeno je jedro zadeve v tem, da vsako prisotno filmsko polje predpostavlja in evocira neko odsotno — kar je na empirični ravni zelo dobro opisal Noel Burch (v *Praksi filma*), denimo, z vstopi in izstopi osebe v kader (ali iz njega), s pogledi izven kadra, s telesom, ki je pol 'zunaj' in pol 'znotraj', skratka, z indici, ki kažejo na to, da se vidno polje še neke nadaljuje — v zaenkrat nevidnem polju, ki pa je že evocirano v gledalčevem imaginarnem. Vendar ta evokacija zadostuje, da se v gledalcu vzbudi želja šiva, zakrpanja te luknje, manjkajanja slike — kar se je v klasičnem filmu tudi zmeraj zgodilo v 'dialektiki' kader-protikader (oziroma s t.i. montažnimi spoji na ravni pogleda, osi gibanja in smeri, ki so zagotovili homogenost, 'celovitost' filmskega prostora).

Vendar je tu možno še drugačno branje, ki ga ponuja Oudartova interpretacija<sup>9</sup>: tu odsotno polje, ki odmeva ob vsaki filmski sliki, nastopa kot indeks, ki globalno označuje predmete slike kot reprezentante njihove odsotnosti, se pravi, da jih ravno to manjkajoče (in v imaginarnem evocirano) polje vpiše v red označevalcev; ali konkretnije, ravno v razkritju odsotnosti se 'razkrije', da se predmet kaže v filmski sliki le na način odsotnosti, kar bi lahko pomenilo, da analogija filmske slike ni nič drugega kot 'homologija' označevalcev, manjkajočih 'mest' samih stvari.

Opombe:

<sup>1</sup> Prevedena sta tudi v *Filmskih sveskih*, št. 10, 1968.

<sup>2</sup> V *Éléments de sémiologie* (objavljeni skupaj z *Le degré zéro de l'écriture*), Ed. Gonthier, 1970.

<sup>3</sup> Slavoj Žižek, *Znak, označitelj, pismo*, Mala edicija Ideja.

<sup>4</sup> Slavoj Žižek, *Hermenevtika in psihoanaliza*, Anthropos, št. 3/4, 1976.

<sup>5</sup> S. Žižek, *ibidem*.

<sup>6</sup> S. Žižek, *Znak, označitelj, pismo*.

<sup>7</sup> S. M. Eizenštejn, *Kako posneti »Kapitala«*, Ekran, št. 1, 1980.

<sup>8</sup> Serge Leclair, *Psychanalyse*, Ed. Seuil, 1968.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Oudart, *La suture*, Cahiers du cinéma, št. 211 in 212, 1969.



# Roland Barthes: tretji smisel

Notice ob raziskovanju nekaterih Ejzenštejnovih fotografij



Poglejmo si eno izmed slik iz *Ivana Groznega* (I) (1): dva dvorjana, dva pomočnika, dve stranski osebi (ni važno, če se ne spominjam natančno zgodovinske podrobnosti) stresata zlati dež na glavo mladega carja. Zdi se mi, da v tem prizoru lahko ločim tri ravni smisla.

1. Informativno raven, v kateri se združuje vse védenje, ki mi ga omogočajo dekor, kostumi, osebe, njihovi medsebojni odnosi, njihova vključitev v zgodbo, ki jo (vsaj bežno) poznam. Ta raven je raven *kommunikacije*. Če bi ji bilo treba poiskati analitični pristop, bi se odločil za prvo semiotiko (semiotiko »sporočila«) (toda s to ravni in s to semiotiko se tu ne bomo več ukvarjali).



2. simbolično raven: raztreseno zlato. Ta raven je sama po sebi slojevita. Gre za referencialni simbolizem: carski ritual krsta z zlatom. Nato je tu še diegetski simbolizem: tema zlata, bogastva (za katero naj bi predpostavljali, da obstaja) v *Ivanu Groznem*, za katere označujočo intervencijo naj bi tu šlo. Tu je še ejzenštejnovski simbolizem — če bi se kakšen kritik po naključju drznil razkriti, da zlato, ali dež, ali zavesa, ali izkrivljanje podobe lahko zajamemo z Ejzenštejnu lastno mrežo premestitev in zamenjav. Nazadnje je tu še zgodovinski simbolizem, če na način, ki je še širši od prejšnjih, lahko pokažemo na to, da zlato vpeljuje v neko (gledališko) igro, v neko scenografijo zamenjave, simbolizem, ki je določljiv tako psihoanalitsko kot ekonomsko, se pravi, semiološko. Ta druga raven je kot celota raven *pomenjenja*. Analitični pristop k njej bi bila od prve veliko bolj elaborirana semiotika, druga semiotika ali neo-semiotika, ki ne bi bila več odprta k vedi o sporočilu, temveč k vedam o simbolu (psihoanalizi, ekonomiji, dramaturgiji).



3. Je to vse? Ne, kajti še vedno se ne morem ločiti od slike. Razbiram, sprejemam (verjetno sem v tem celo prvi) očiten, eratičen in trmast, še nek tretji smisel (2). Ne vem, kaj je njegov označenec, oziroma ga nisem sposoben imenovati, toda dobro vidim njegove obrise, pomenljive podrobnosti, iz katerih je ta še nepopolni znak sestavljen: določeno kompaktnost šminke obeh dvorjanov, tu debele, poudarjene, tam gladke, elegantne; »butasti« nos enega izmed njiju, tanko začrtane obrvi drugega,



njegove puste plave lase, njegovo belo in uvelo polt, uglajeno neokusnost njegove frizure, ki izdaja lasuljo, ker je stik s kožo sadrast, kot posut z riževim prahom. Ne vem, če je branje tega tretjega smisla utemeljeno — v kolikor ga lahko posplošimo — toda dozdeva se mi že, da ima njegov označevalec (poteze, ki sem jih pravkar poskušal izreči, če ne opisati) neko teoretsko individualnost; kajti po eni strani ga ne moremo zamenjati s preprosto *tu-bitjo* prizora, saj presega posnetek referenčnega motiva, sili k raziskovalnemu branju (raziskovanje se nanaša prav na označevalec, ne na označenec, na branje, ne na razumevanje: je »poetično« dojetje); po drugi strani pa se ne zamenjuje niti z dramatičnim smislom epizode: trditev, da te poteze kažejo na značilno »obnašanje« dvorjanov, tu distancirano, zdolgočaseno, tam marljivo (»Onadva preprosto opravljata svoj dvorjanski posel«), me ne zadovolji popolnoma. Na teh dveh obrazih je nekaj, kar presega psihologijo, zgodbo, funkcijo, skratka smisel, ne da bi se pri tem zreduciralo na kljubovanje, ki ga vsako človeško telo izraža s svojo prisotnostjo. V nasprotju s prvima dvema ravnema, ravniho komunikacije in ravniho pomenjenja, je ta tretja raven — čeprav je njeno branje še vedno tvegano — raven *označevanja*. Prednost te besede je, da se nanaša na polje označevalca (in ne pomenjenja) in da se — po poti, ki jo je odprla Julija Kristeva, ki je predlagala ta izraz — pridružuje semiotiki teksta.

Pomenjenje in označevanje — in ne komunikacija — sta tu edino, kar me zanima. Zato moram čim bolj zgoščeno opredeliti drugi in tretji smisel. Simbolični smisel (raztreseno zlato, moč, bogastvo, carski obred) se mi zastavlja z dvojno determinacijo: je intencionalen (je to, kar je hotel avtor povedati) in vzet iz nekakšnega splošnega, občega leksikona simbolov. To je smisel, ki me išče, mene, kateremu je namenjeno sporočilo, subjekt branja, smisel, ki izhaja od S.M.

Ejzenštejna in ki stopa *pred menoj*: vsekakor je evidenten (drugi je tudi), toda njegova evidentnost je *zaprtá*, vzeta v celotnem sistemu namembnosti.

Predlagam, da ta popolni znak imenujemo *očitni smisel* (le sens obvie). Obvius (v latinščini) pomeni: »ki se nahaja spredaj«, in prav to velja za smisel, ki me



je pravkar našel; v teologiji, pravijo, je očitni smisel tisti, ki se »popolnoma naravno kaže duhu« in tako je tudi tukaj: simbolika zlata, ki pada kot dež, se mi je vedno zdela podprta z neko »naravno« jasnostjo. Kar pa se tiče naslednjega, tretjega smisla, tistega, ki prihaja »kot odvečen«, kot dodatek, ki ga moje razumevanje ne more popolnoma absorbirati in ki je vztrajen in prehodni hkrati, gladek in obenem nezanesljiv, predlagam, da ga imenujemo *topi smisel* (le sens obtus). Ta beseda mi zlahka prihaja na pamet in, glej čudo, z razgrnitvijo svoje etimologije že nudi neko teorijo o dodatnem smislu; *obtusus* pomeni: skrhan, otopel, zaobljene oblike.

Ali poteze, na katere sem opozoril (šminka, belina, lasulja itd.), niso kot otopitev nekega preveč jasnega, preveč silovitega smisla? Ali ne dajejo očitnemu označencu nekakšne komajda dojemljive okrogline, ali ne omogočajo drsenja mojega branja? Topi kot je večji od pravega: *topi kot 100°*, pravi slovar; tudi tretji smisel se mi zdi *večji* kot čista, ravna, rezka, legalna navpičnost pripovedi; zdi se mi kot da odpira popolnoma polje smisla, torej neskončno. Za ta topi smisel sprejemam celo pejorativno konotacijo: kaže, da se topi smisel razgrinja izven kulture, védenja, informacije. Analitično ima v sebi nekaj nezadostnega; ker se odpira k neskončnosti govorice, z vidika analitičnega uma lahko izgleda omejen. Iste vrste je kot so besedne igre, burke, nepotrebni stroški; ravnodušen do moralnih ali estetskih kategorij (trivialno, lahkomiiselno, lasulja in posnemanje), je na strani karnevala. Izrat *topi* torej ustreza.

#### Očitni smisel

Nekaj besed o očitnem smislu, čeprav léta ni predmet te raziskave. Poglejmo dve sliki, ki ga prikazujeta v čistem stanju. Štiri osebe na sliki II »simbolizirajo« tri življenjska obdobja, enodušnost žalovanja (Vakulinčukov pogreb). Stisnjena pest na sliki IV, vmontirana kot poln »detajl«, označuje ogorčenost, obvladano, kanalizirano jezo, odločnost za boj; metonimično povezana s celotno zgodbo *Potemkina* »simbolizira« delavski razred, njegovo moč in voljo, kajti kot pravi čudež semantičnega dojemanja, ta pest *videna narobe*, ko bi jo njen nosilec zadrževal v nekakšni skritosti (roka *najprej* prirodno visi ob hlačah, nato se zapre, otrdi, hkrati *misli* svoj bodoči boj, svojo potrežljivost in svojo previdnost), ne more biti razumljena drugače kot pest pretepača, rekel bi celo: fašista; tako pa je *takoj* pest proletarca. S tem vidimo, da Eizenštejnova »umetnost« ni polisemična: avtor izbira smisel, postavlja ga, izničuje (če je pomenjenje prežeto s topim smislom, zaradi tega ni zanikano, zamegljeno). Eizenštejnovski smisel kot strela ubija dvoumnost. Kako? Z dodajanjem estetske vrednosti, zanosa. Eizenštejnova dekorativnost ima ekonomsko funkcijo: izreka resnico. Poglejte sliko III: zelo klasično, bolečina se kaže prek sklonjenih glav, obrazov, ki izražajo trpljenje, roke, ki zadržuje ihtenje v ustih. Toda ko je vse to v dokaj dovoljšni meri povedano, neka dekorativna poteza pove še enkrat: roki, položeni druga na drugo, estetsko nameščeni v prefinjeno, materinsko, poetično dviganje proti obrazu, ki se sklanja. V splošni detajl (dve ženi) se vpisuje še en detajl, ki izvira iz področja

slikarstva kot citiranje gest z ikon in upodobitev *pietà* in ki ne razvrednoti smisla, temveč ga poudarja. To vsaki realistični umetnosti lastno poudarjanje je tu povezano z »resnico«, resnico *Potemkina*. Baudelaire je govoril o »emfatični resnici geste v pomembnih življenjskih situacijah«; tu je resnica »pomembne situacije proletariata« tista, ki zahteva emfazo. Eizenštejnova estetika ne predstavlja neke neodvisne ravni: je del očitnega smisla in pri Eizenštejnu je očitni smisel vselej revolucija.

#### Topi smisel

Do prepričanja o topem smislu sem prvič prišel pred sliko V. Zastavljalo se mi je vprašanje: kaj je torej tisto, kar mi pri tej jokajoči ženski postavlja vprašanje označevalca? Kmalu sem se prepričal, da to nista bila (kljub njuni popolnosti) niti izraz obraza niti sklop gest, ki izražajo bolečino (zaprte veke, raztegnjena usta, roka na prsih): vse to pripada polnemu pomenjenju, očitnemu smislu podobne, eizenštejnovskemu realizmu in dekorativizmu. Čutil sem, da mora prodorna poteza, vznemirljiva kot gost, ki kljubovalno ostaja, ne da bi kaj rekel, tam, kjer ga ne potrebujejo, spadati v čelni predel: pokrivalo, ruta na glavi mora imeti neko vlogo. Toda na sliki VI topi smisel izgine, gre samo za sporočanje bolečine.

Tedaj sem razumel, da vrsta ogorčenja, dodatka ali odstopanja, vsiljena tej klasični reprezentaciji bolečine, izvira prav iz vzpostavljenega odnosa, odnosa med nizko nameščeno ruto, zaprtimi očmi in ukrvljenimi usti, ali pa, še bolj, če povzamemo samega Eizenštejna, ki govori o razliki med »temo katedrala« in »zatemnjeno katedralo«, odnosa med »nizkostjo« linije rute, ki določa frizuro, nenormalno potegnjene do obrvi kot v preoblekah, s katerimi si hočemo nadeti šaljiv in bedast videz, dvigom zbledelih, ugaslih, postaranih obrvi, pretirano ukrvljenostjo spuščeni, a kot da bi škilile približanih vek, in črto na pol odprtih ust, ki se ujema z linijo rute in obrvi, v metaforičnem slogu »kot riba na suhem«.

Vse te poteze (burkaška ruta, starka, veke, ki škilijo, riba) imajo za nejasno referenco nekoliko plitvo govorico, govorico dokaj bedne preobleke; če jih povežemo s plemenito bolečino očitnega smisla, tvorijo tako tenak dialogizem, da njegove intencionalnosti ne moremo jamčiti. Lastnost tega tretjega smisla je namreč — vsaj pri S. M. Eizenštejnu — zabrisovanje meje, ki ločuje izraz od preobleke, a tudi podajanje te oscilacije na jedrat način: eliptična emfaza, če lahko tako rečemo: kompleksna razporeditev, zelo napeta (ker implicira časovnost pomenjenja), ki jo je odlično opisal sam Eizenštejn, ko navdušeno navaja zlato pravilo starega K. S. Giletta: *rahal polobrat nazaj od skrajne točke*.

Topi smisel ima torej nekaj skupnega s preobleko. Poglejte Ivanovo bradico, ki je po moje privzdignjena v topem smislu (slika VII): označuje se kot lasulja, a se kljub temu ne odreka »dobri veri« svojega referenta (carja kot zgodovinske osebnosti): igralca, ki se dvakrat preobleče (enkrat kot akter zgodbe, drugič kot akter dramaturgije), ne da bi ena preobleka uničila drugo; slojevitost smisla, ki vedno dopušča obstoj prejšnjega smisla, kot v kaki geološki slojeviti formaciji; reči nasprotno, ne da bi se





XI



XII



XIII



XIV



XV



XVI



odrekli stvari, ki ji oporekamo; Brechtu bi bila ta dramska dialektika (z dvema pojmom) všeč. Ejzenštejnvska lasulja je hkrati lastna krinka, se pravi ponaredek, in klavrn fetiš, ker dopušča, da se vidi, kako je izrezana in kako je prilepljena. Na sliki VII vidimo spojitev, torej predhodno ločitev bradice, ki je navpična na spodnjo čeljust. Da je vrh glave (najbolj »top« del človeškega lika), da je en sam svitek (na sliki VIII) lahko *izraz* bolečine, to je res smešno — za *izraz*, ne za bolečino. Parodije torej ni, o burlesknem ni sledu, bolečina ni »poopicjena« (očitni smisel mora ostati revolucionaren, splošno žalovanje, ki spremlja Vakulinčukovo smrt, ima zgodovinski smisel), vendar pa »utelešena« v tem svitku vsebuje rez, zavračanje kontaminacije; ljudskost volnene ovratne rute (očitni smisel) se *ustavi* pri svitku: tu se začne fetiš, lasišče, in ko nekakšno *ne-negatorsko roganje* izrazu. Ves topi smisel (njegova moteča moč) se odigrava v pretirani masi las. Poglejte še en svitek (svitek žene na sliki IX): v protislovju je z malo dvignjeno pestjo, atrofira jo, ne da bi ta redukcija imela najmanjšo simbolično (intelektualno) vrednost; podaljšan v kodrčke, spreminjajoč obraz v nekakšen ovčji model, daje ženi nekaj *ganljivega* (kar je lahko neka plemenita neumnost) oziroma *občutljivega*. Te nenavadne besede, ki imajo kaj malo skupnega s politiko in revolucijo, ki so morda mistificirane, je vendarle treba sprejeti. Mislim, da topi smisel vsebuje določeno *čustvo*; vzeto v preobleki, to čustvo ni nikoli sluzasto; je čustvo, ki preprosto *označuje* tisto, kar imamo radi, kar hočemo braniti; to je čustvo-vrednost, ovrednotenje. Mislim, da se vsi lahko strinjamo, da Ejzenštejnova proletarska etnografija, v fragmentih podana skozi ves Vakulinčukov pogreb, ves čas vsebuje nekaj ljubezenskega (ta beseda je tu vzeta brez specifikacije starosti ali spola): materinskega, srčnega in moškega, »simpatičnega« brez zatekanja k stereotipom; Ejzenštejnovi ljudstvo je v bistvu *ljubeznivo*: uživamo, ljubimo okroglini čepic na sliki X, postajamo njuni sokrivci, razumemo ju. Lepota lahko nedvomno nastopa v vlogi topega smisla. To je primer na sliki XI, kjer je zelo zgoščen očitni smisel (Ivanova mimika, abotnost mladega Vladimirja) povezan z in/ali izpeljan iz lepote Basmanova; toda erotizem, vključen v topi smisel (ali bolje: ki ga ta smisel zgrabi od strani), se ne zmeni za estetiko: Eufrozina je grda, »topa« (sliki XII in XIII), tak je tudi menih na sliki XIV, toda ta topost presega samo zgodbo, postaja otopevanje smisla, njegova izpeljanka. V topem smislu je nek erotizem, ki vsebuje nasprotje lepega in samo zunanost nasprotja, se pravi limito, inverzijo, nelagodnost in morda celo sadizem. Poglejte mehkužno nedolžnost Mladeničev v ognjeni peči (XV), šolsko smešnost njihovih šalov, ki so ubogljivo privzdignjeni do brade, to sesirjeno mleko kože (oči, ust v koži), kar je, kot kaže, Fellini znova uporablja pri hermafroditu v *Satyriconu*: prav tisto, o čemer je lahko govoril Georges Bataille zlasti v tistem besedilu *Dokumentov*, ki po moje vzpostavlja eno izmed možnih območij topega smisla: *Kraljičin nožni palec* (ne spomnim se natančnega naslova).

Nadaljujmo (če ti primeri zadostujejo za vpeljavo nekaterih bolj teoretičnih zapažanj). Topega smisla v jeziku (niti v

simbolnem jeziku) ni. Odstranite ga, komunikacija in pomenjenje ostaneta, se gibljeta, vzdržita; brez njega še vedno lahko berem in govorim; toda tudi v govoru ga ni; morda obstaja neka konstanta ejzenštejnvskega topega smisla, toda to je že tematski govor, idiolekt, in ta idiolekt je provizoričen (preprosto določen s strani kritika, ki bi pisal knjigo o Ejzenštejnu), kajti topi smisli so, ne sicer povsod (označevalec je redkost, oblika prihodnosti), a vendar *nekje*: pri drugih filmskih *avtorjih* (morda), v določenem načinu branja »življenja« in s tem same »realnosti« (to besedo je treba tukaj razumeti zgolj kot nasprotje namerni fiktivnosti). Na sliki iz filma *To je fašizem* (XVI), dokumentarni sliki, zlahka razberem očitni smisel, smisel fašizma (estetika in simbolika moči, teatralni lov), toda berem tudi topi dodatek: plavalaso neumnost, (spet) preoblečeno, mladega nosača pušic, mlahavost njegovih rok in ust (ne opisujem, tega ne zmorem, samo označujem neko mesto), velike Göringove nohte, njegov brezvredni prstan (ki je že na robu očitnega smisla, tako kot medena plehkost imbecilnega nasmeha človeka z očali v ozadju: očitno »petolizna«). Z drugimi besedami, topi smisel ni postavljen strukturalno, semantolog ne bo priznal njegove objektivne eksistence (toda kaj je objektivno branje?) in če je zame evidenten, je morda še *vedno* (vsaj za zdaj) zaradi iste »aberacije«, ki je samega nesrečnega Saussura *prisilila* k poslušanju skrivnostnega, mučnega, brezizvornega glasu, glasu anagrama v arhaičnem verzu. Za isto negotovost gre, ko je treba *opisati* topi smisel (podati idejo o tem, kam gre, kam izginja); topi smisel je označevalec brez označenca, zato ga je tudi težko imenovati: moje branje ostaja razpeto med sliko in njenim opisom, med definicijo in približkom. Če topega smisla ne moremo opisati, to pomeni, da v nasprotju z očitnim smislom ničesar ne posnema: kako opisati tisto, ki ne predstavlja ničesar? »Narediti« ga vidnega z besedami je tu nemogoče. Posledica tega je, da v kolikor pred temi slikami ostanemo na ravni artikularne govorice — se pravi mojega lastnega teksta — ne bo mogel eksistirati, vstopiti v kritikovo metagovorico. To pomeni, da je topi smisel zunaj (artikularne) govorice, a kljub temu znotraj besedovanja. Kajti če pogledate slike, o katerih govorim, boste ta smisel videli: o tem se lahko strinjamo, »mimogrede« ali »na račun« artikularne govorice: po zaslugi slike (resda nepremične — k temu se bomo še vrnili), še veliko več, po zaslugi tistega, kar je v sliki čista slika (in kar je, resnici na ljubo, nekaj zelo majhnega), odrekamo se besedi, ne da bi se nehali razumeti.

Skratka, topi smisel moti, sterilizira metagovorico (kritiko). Za to lahko navedemo nekaj vzrokov. Prvič, topi smisel je diskontinuiran, *indiferenten* do zgodbe in do očitnega smisla (kot pomenjenja zgodbe). Ta nepovezanost ima protinaravni učinek ali vsaj učinek odmika glede na referenta (»realno« kot naravo, realistično instanco). Ejzenštejn je verjetno prevzel to in-kongruenco, to impertinenco označevalca, saj nam o zvoku in barvi pravi: »Umetnost se začneja v trenutku, ko udarec škornja (v zvoku) nastopi v drugačnem vizualnem planu (kadru) in tako sproži ustrezne asociacije. Isto velja za barvo: barva se začne tam,



kjer ne ustreza več naravni obarvanosti . . . « Drugič, označevalec (tretji smisel) se ne napolnjuje, je v stanju permanento *deplecije* (pojem iz lingvistike, ki označuje prazne glagole, ki jih lahko uporabimo za karkoli, tako kot v francoščini glagol *faire*).

Kot nasprotje temu bi lahko rekli tudi — in ravno tako bi bilo prav — da se ta, isti, označevalec nikdar ne izprazni (ne uspe se izprazniti); ohranja se v stanju neprekinjene razdraženosti, v njem se želja ne konča s tistim krčem označenca, ki ponavadi nasladno vrača temo v mir poimenovanj. Nazadnje lahko topi smisel obravnavamo kot *akcent*, samo formo nekega pojavljanja, neke gube (celo napačne gube), s katero je zaznamovan težki prt informacij in pomenjenj. Če bi ga lahko opisali (kontradikcija pojmov), bi imel samo bit japonske *haiku* — poezije: anaforična gesta brez smiselne vsebine, nekakšen vrez, s katerim je razbrzdan smisel (hotenje po smislu). Tako o sliki V:

*Razvlečena usta, zaprte oči, ki škilijo,  
Ruta nizko na čelu,  
Ona joče.*

Ta akcent (katerega naravo, hkrati emfatično in eliptično, smo omenili) ne gre v smeri smisla (kot se dogaja s histerijo), ne teatralizira (eizenštejnovski dekorativizem pripada drugačni ravni), niti ne označuje kakega »drugje« smisla (druge vsebine, dodane očitnemu smislu), temveč ga onemogoča — ne subvertira vsebine, temveč celotno prakso smisla.

Kot nova, redka praksa, ki se uveljavlja nasproti praksi večine (praksi pomenjenja), se topi smisel usodno pojavlja kot luksus, kot izdatek brez menjava; ta luksus še ne pripada politiki današnjega, temveč že politiki jutrišnjega dne.

Potrebno je še reči kako besedo o sintagmatski odgovornosti tega tretjega smisla: kakšno je njegovo mesto v nadaljevanju zgodbe, v logično-časovnem sistemu, brez katerega, kot kaže, ni mogoče posredovati pripovedi »množici« bralcev in gledalcev? Očitno je, da je topi smisel poseebljenj protipripovedi; raztresen, reverzibilen, obešen na lastno trajanje, lahko tvori le (če mu sledimo) povsem drugačno montažo od montaže kadrov, sekvenc in sintagem (tehničnih ali narativnih): nenavadno, proti-logično in vendarle »resnično«. Predstavljajte si, da ne »spremljate« mahinacije Evrozinije, niti njenega lika (kot diegetske entitete ali kot simbolične figure), niti obraza hudobne matere, temveč samo izraz na tem obrazu, črno tančico, grdo in težko pokvarjenost: dobili boste neko drugo časovnost, ki ni ne diegetska ne onirična, dobili boste drug film. Kot tema brez variacij in brez razvoja (očitni smisel je tematski: gre za temo Pogreba) se topi smisel lahko premika le s pojavljanjem in izginevanjem. Ta igra prisotnosti-odsotnosti izpodriva osebnost s tem, da jo pretvarja v preprosto prizorišče številnih spreminjanj: ločitev, ki jo je nekeje drugje najavil sam Eizenštejn: »Značilno je, da so različne pozicije enega in istega arja . . . podane brez prehajanja od ene pozicije k drugi.«

Kajti vse je tu: *indiferentnost* ali svoboda pozicije dodatnega označevalca v odnosu do zgodbe omogoča, da lahko dokaj natančno opredelimo zgodovinsko,

politično, teoretično nalogo, ki jo je Eizenštejn opravil. Zgodovina (anekdotična, diegetska reprezentacija) pri njem ni uničena, nasprotno — katerega zgodba je lepša od zgodbe *Ivana*, zgodbe *Potemkina*? Takšna postavitev zgodbe je potrebna, *da bi jo slišala* družba, ki si, ker ne more razrešiti protislovij zgodovine brez dolgotrajne politične poti, pomaga (provizorično) z mitičnimi (narativnimi) rešitvami. Dejanski problem ni v uničenju pripovedi, temveč v njenem subvertiranju: ločiti subvertiranje od uničenja, to bi bila torej naloga za danes. Zdi se mi, da Eizenštejn izvaja to razlikovanje: prisotnost dodatnega, tretjega, topega smisla — pa čeprav le v nekaterih slikah, a zato kot neizbrisnega podpisa, kot pečata, ki jamči za celotno delo —, ta prisotnost temeljito preoblikuje teoretični status fabule. Zgodovina (diegeza) ni več samo krepak sistem (tisočletni narativni sistem), temveč tudi in nasprotno preprost prostor, polje permanenc in permutacij; je tista konfiguracija, tisto prizorišče, katerega navidezne meje pomnožujejo permutacijsko igro označevalca, je tisti široki zaris, ki prek razlike silii k *vertikalnemu* (beseda je Eizenštejnova) branju; je tisti *lažni* red, ki omogoča snemanje čiste serije, aleatorične kombinacije (naključje je le slab, cenen označevalec) in ki omogoča doseči strukturalno, *ki beži iz notranjosti*. Tako lahko rečemo, da je treba z Eizenštejnomo obrniti kliše, po katerem se smisel, bolj kot je cenen, bolj zdi kot navaden parazit pripovedovani zgodbi: nasprotno pa prav ta zgodba ne nek način postaja parametrična označevalcu, kateremu ni več drugega kot polje premetitve, konstitutivna negativiteta ali kar — sopotnica.

Skratka, tretji smisel strukturira film *drugače*, ne da bi subvertiral zgodovino (vsaj pri S. M. E.) in prek tega se, morda, na njegovi ravni in samo na njegovi ravni, nazadnje pojavi »filmčno«. Filmčno je v filmu tisto, kar se ne da opisati, reprezentacija, ki ne more biti reprezentirana. Filmčno se začenja šele tam, kjer prenehata govorica in artikulirana metagovorica. Vse, kar lahko *rečemo* v zvezi z *Ivanom* ali *Potemkinom*, lahko izvira iz pisanega teksta (ki bi se imenoval *Ivan Grozni* ali *Oklepnica Potemkin*), razen tistega, kar je topi smisel. V liku Evrozinije lahko vse komentiram, razen topih lastnosti njenega obraza: filmčno je torej natančno tam, na kraju, kjer je artikulirana govorica zgolj aproksimativna in kjer se začenja neka druga govorica (katere »veda« torej ne more biti lingvistika, kmalu odvržena kot pogonska raketa). Tretji smisel, ki ga teoretično lahko umestimo, ne pa opišemo, se tedaj pojavlja kot *prehod* od govorice k označevanju in utemeljujoče dejanje samega filmičnega. Ker je prisiljeno k izstopu iz civilizacije označenca, ni presenetljivo, da filmčno (kljub neizmerni količini filmov na svetu) še vedno ostaja redkost (nekaj prebliskov pri Eizenštejnu; morda še kje?), tako da bi lahko nadaljevali, da film, kakor tudi tekst, še ne obstaja: je samo »film« (du cinéma), se pravi, govorica, pripoved, pesnitev, ki so včasih zelo »moderne«, »prevedene« v »podobe«, za katere pravimo, da so »oživljene«. Presenetljivo ni niti to, da filmčno lahko odkrijemo šele potem, ko smo — analitično — prešli »bistveno«,

»globino« in »kompleksnost« filmskega dela: vse sama bogastva, ki spadajo v artikulirano govorico, s katero filmsko stvaritev konstituiramo in mislimo, da jo tudi izčrpavamo. Kajti filmično je drugačno od filma: filmično je od filma tako daleč kot romaneskno od romana (romaneskno lahko pišem, ne da bi kdajkoli pisal romane).

### Fotogram

Zaradi tega, v določeni meri (meri naših teoretskih jecljanj) filmičnega, zelo paradoksalno, ne moremo zajeti v filmu »v situaciji«, »v gibanju«, »v naravnem stanju«, temveč zgolj in samo še v enem pomembnem artefaktu — fotogramu. Ta pojav me že dolgo vznemirja: zanimajo me, obešam se na fotografije iz filmov (pred vrati pri vhodu v kino, v reviji *Cahiers du cinéma*) in od teh fotografij se vse izgubi (ne samo zajetje, temveč tudi sam spomin na slike), ko vstopim v dvorano: sprememba, ki lahko doseže popolno preobrnitev vrednot. Najprej sem to naklonjenost do fotogramov pripisoval svoji nepodkovanosti o filmskih zadevah, svojemu odporu do filma; tedaj sem mislil, da sem kot tisti otroci, ki imajo raje »ilustracijo« kot tekst, ali kot tiste stranke, ki kot odrasli ne morejo posedovati (predragih) predmetov in se zadovoljujejo z nasladnim gledanjem izbranih vzorcev ali kataloga veleblagovnice. Ta obrazložitev zgolj reproducira ustaljeno mnenje o fotogramu: daljnji stranski proizvod filma, vzorec, sredstvo za pritegovanje kupcev, pornografski izsek, in, tehnično, reduciranje dela prek imobilizacije tistega, kar velja za posvečeno bistvo filma: gibanja slik.

V kolikor pravšnjo filmičnega (filmčno prihodnosti) ni v gibanju, temveč v nekem tretjem smislu, ki ga ni moč artikulirati, ki ga ne moreta podati niti navadna fotografija niti figurativno slikarstvo, ker jima manjka diegetski horizont, možnost konfiguracije, o kateri smo govorili (3), potem »gibanje«, iz katerega so naredili bistvo filma, sploh ni animacija, pretok, mobilnost, »življenje«, kopija, temveč zgolj ogrodje nekega permutacijskega razvoja, neka teorija fotograma pa je potrebna, zato moramo na koncu namigniti na njene možne odvode.

Fotogram podaja *notranjost* (le dedans) fragmenta. Tu bi morali poseči po formulacijah samega Eizenštejna in jih premetati, po formulacijah, s katerimi S. M. E. razglašala nove možnosti avdio-vizualne montaže: » . . . osnovno težišče . . . se prenaša v *notranjost* (en dedans) fragmenta, v elemente, ki so vključeni v samo sliko. In težišče ni več element »med kadri« — šok, temveč element »v kadru« — *akcentuacija znotraj fragmenta* . . . V fotogramu seveda ni nikakršne avdiovizualne montaže; toda Eizenštejnova formula je posplošena, glede na to, kako utemeljuje pravico na sintagmatsko ločevanje slik in zahteva *vertikalno* (spet Eizenštejnov izraz) branje artikulacije. Razen tega fotogram ni vzorec (pojem, ki bi predpostavjal nekakšno statistično, homogeno naravo filmskih elementov), temveč citat (vemo, kako pomemben postaja trenutno ta koncept v teoriji teksta); torej je hkrati parodičen in razbijaški; ni nikakršen kemično odzvet ščepec v substanci filma, temveč prej sled neke višje *distribucije* potez, po katerih bi



bil preživeti, iztečeni, ožvljeni film skratka je tekst med drugimi teksti. Fotografam je torej fragment nekega drugega teksta, katerega bit nikoli ne presega fragmenta.

Film in fotografam ponovno naletita drug na drugega v razmerju palimpsesta, ne da bi mogli reči, da je eden *nad* drugim ali da je eden *izpeljan* iz drugega. Nazadnje fotografam ukinja prisilo filmskega časa. Ta prisila je močna, še vedno preprečuje tisto, kar bi lahko imenovali zrelo rojstvo filma (rojen tehnično, včasih celo estetsko, se mora film roditi še teoretsko).

Pri pisanih tekstih (razen ko so zelo konvencionalni, popolnoma vezani na logično-časovno zaporedje), je čas branja svoboden; pri filmu pa ni, kajti slika ne more iti ne hitreje ne počasneje, kajti sicer bi izgubila obliko, prek katere jo lahko zaznamo. Fotografam se s tem, da vzpostavlja branje, ki je hkrati trenutno in vertikalno, norčuje iz logičnega časa (ki je zgolj operativni čas): uči ločevati tehnično prisilo (»snemanje«) od tistega, kar je lastno filmičnemu, torej od »neopisljivega« smisla. Morda je to *tisti drugi tekst*, (tu fotografamski), katerega branje je zahteval S. M. E., ko je govoril, da filma ne smemo samo preprosto gledati in poslušati, temveč da ga je treba *temeljito pregledati* in pozorno napeti ušesa. Tako poslušanje in tako gledanje seveda ne zahtevata zgolj preproste aplikacije duha (kar bi bilo banalna zahteva, pobožna želja), temveč prej resnično spremembo branja in njegovega objekta, teksta ali filma, to pa je velik problem našega časa.

Opombe:

1) Vsi Eizenštejnovi fotogrami, o katerih bo tu govor, so presneti iz revije *Cahiers du cinéma*, št. 217 in št. 218. Fotografam iz Rommlovega filma *To je fašizem* je iz št. 219 iste revije.

2) V klasični paradigmi o petih čutih je tretji čut sluh (po pomembnosti v srednjem veku na prvem mestu); to je srečno naključje, kajti gre prav za *poslušanje*, najprej zato, ker Eizenštejnove opazke, ki jih bomo tu uporabili, izvirajo iz razmišljanja o pojavu zvoka v filmu, drugič pa zato, ker poslušanje (brez referenc z enkratnim *phoné*) ohranja veljavno metafore, ki ustreza najbolj »tekstualnemu«: orkestracija (izraz je Eizenštejnov), kontrapunkt, stereofonija.

3) Obstajajo tudi druge »umetnosti«, ki kombinirajo fotografam (ali vsaj risbo) in zgodbo, diegezo: taki sta npr. foto-roman in strip. Prepričan sem, da ti dve »umetnosti«, porojeni na dnu visoke kulture, posedujeta teoretsko kvalifikacijo in izpostavljata nov označevalec (soroden topemu smislu). Za strip je to že dokazano, toda s svoje strani občutim lažjo travmo označevanja pred določenimi foto-romani: »njihova nesmiselnost me prizadene« (to bi bila ena izmed definicij topega smisla). Torej naj bi šlo pri teh zanikrnih, vulgarnih, bedastih, dialoških oblikah potrošniške subkulture za neko resnico prihodnosti (ali zelo daljne preteklosti). In obstajala naj bi neka avtonomna »umetnost« (nek »tekst«), umetnost *piktograma* (»anekdotiziranih« slik, v diegetski prostor postavljenih topih smislov). Ta umetnost naj bi postrani gledala na zgodovinsko in kulturno izkrivljene produkcije: etnografske piktograme, vitraje, Carpacciovo Legendo sv. Uršule, podobe iz Epinala, foto-romane, stripe. Novost, ki jo predstavlja fotografam (glede na te druge piktograme) bi bila v tem, da bi bilo filmično (ki ga konstituira) *podvojeno* z nekim drugim tekstom, filmom.

## teorija

# Roland Barthes: Dragi Antonioni . . .



Michelangelo Antonioni (skrajno levo) in R. Barthes



Dragi Antonioni . . .

Nietzsche v svoji tipologiji loči dva lika: duhovna in umetnika. Duhovnov imamo danes na pretek: vseh veroizpovedi in celo izven veroizpovedi; kaj pa umetnikov? Rad bi, dragi Antonioni, da mi za trenutek posodite nekatere značilnosti vašega opusa, ki bi mi pomagale določiti tiste tri silnice, ali, če hočete, tri vrline, ki po mojem mnenju naredijo umetnika. Takoj jih bom imenoval: budnost, razumnost in najbolj paradoksalna od vseh, krhkost.

V nasprotju z duhovnom se umetnik čudi in občuduje; njegov pogled je lahko kritičen, a ni obtožujoč: umetnik ne pozna zamere. Zato, ker ste umetnik, je vaše delo odprto Modernemu. Mnogi jemljejo Moderno kot bojni prapor proti staremu svetu, njegovim kompromitiranim vrednotam; toda za vas Moderno ni statični izraz cenene opozicije; ravno nasprotno, Moderno je aktivno prizadevanje slediti spremembam Časa, ne več zgolj na ravni velike Zgodovine, temveč znotraj tiste male Zgodovine, katere merilo je eksistenca vsakogar od nas. Vaše delo, ki se je začelo kmalu po zadnji vojni, je nepretrgoma sledilo dvojni budnosti, sodobnemu svetu in vam samim: vsak vaš film je bil, z vašega lastnega vidika, zgodovinska izkušnja, se pravi, opustitev nekega starega problema in formulacija novega vprašanja; to pomeni, da ste živeli in obravnavali zgodovino zadnjih tridesetih let s *subtilnostjo*, ne kot snov umetniške odslkave ali ideološke angažiranosti, temveč kot substanco, katere čar ste morali v vsaki stvaritvi znova ujeti. Za vas so vsebine in oblike na enak način zgodovinske; drame so, kot ste dejali, hkrati psihološke in plastične. Družbeno, narativno, nevrotično so le ravni, pertinence, kot pravimo v lingvistiki, *totalnega sveta*, ki je cilj vsakega umetnika: gre za zaporedje, ne za hierarhijo interesov. Pravzaprav se umetnik v nasprotju z mislecem ne razvija; kot izredno občutljiv instrument odstranjuje naslednje Novo, ki mu ga ponuja njegova lastna zgodovina: vaš opus ni fiksni odsev, temveč spreminjajoča se tkanina, po kateri se glede na naklon pogleda in skušnjave časa sprehajajo podobe Socialnega ali Strastnega in formalnih inovacij od načina naracije do uporabe Barve. Vaša takratna skrb ni skrb zgodovinarja, politika ali moralista, temveč prej skrb utopista, ki skuša v natančno določenih točkah zaznati nov svet, kajti tega sveta si želi in hoče že biti njegov del. Umetniška budnost, kakršna je vaša, je ljubezenska budnost, budnost želje.

Umetnikova razumnost zame ni antična vrлина, še manj povprečen diskurz, temveč nasprotno, tisto moralno védenje, tista ostrina razlikovanja, ki mu omogoča, da nikoli ne zameša smisla in resnice. Koliko zločinov je človeštvo že zagrešilo v imenu Resnice! Kljub temu pa ta resnica ni bila nikoli drugega kot le eden izmed smislov. Koliko vojn, represije, strahot, genocidov za zmago enega samega smisla! Umetnik ve, da smisel neke stvari ni njena resnica; to védenje je razumnost, lahko bi rekli, nora razumnost, kajti zaradi nje izstopa iz skupnosti, iz črede fanatikov in brezobzirnežev.

Vendar pa vsi umetniki nimajo te razumnosti: nekateri jemljejo smisel za bistveni element. Ta teroristična operacija

se ponavadi imenuje realizem. Zato v izjavi (med pogovorom z Godardom): »Čutim potrebo, da realnost izrazim s termini, ki sploh niso realistični« dokazujete pravo naravnost do smisla: ne vsiljujete ga, a tudi ukinjate ga ne. Ta dialektika daje vašim filmom (spet bom uporabil isto besedo) izredno subtilnost: vaša umetnost vselej pušča smislu odprto pot, kot da bi bila v podrobnostih neodločena. S tem zelo natančno izpolnjujete nalogo umetnika, kakršnega naš čas potrebuje: niti dogmatičnega, niti nepomembnega. Tako se v vaših prvih kratkometražnih filmih o rimskih cestarijih ali izdelavi umetne svile v Torviscosi kritično opisovanje družbene alienacije krha (ne da bi se izbrisaio) na račun bolj patetičnega, neposrednejšega čustva, teles pri delu. V *Kriku* je globlji smisel dela, če lahko tako rečemo, prav negotovost smisla: tavanje človeka, ki nikjer ne more potrditi svoje identitete, in dvomnost zaključka (samomor ali nesreča) povzročita, da gledalec podvomi o smislu sporočila. To uhajanje smisla, ki ni njegovo ukinjanje, vam omogoča, da omajate psihološke stalnice realizma: v *Rdeči puščavi* kriza ni več kriza čustev kot v *Mrku*, kajti čustva so tu trdna (junakinja ljubi svojega moža): vse se potaplja in boli na nekem drugem področju, česar afekti — nelagodnost afektov ubeži oklepu smisla, kakršen je kod strasti. Nazadnje — če pohitimo — vaši novejši filmi prestavijo to krizo smisla v središče identitete dogodkov (*Blow up*) ali oseb (*Poklic: reporter*). V bistvu je v vašem opusu vseskozi prisotna kritika, včasih boleča in zahtevna, tiste posebne vrste smisla, ki se imenuje usoda.

To omahovanje — natančneje bi moral reči: ta sinkopa smisla — poteka po povsem filmskih tehničnih poteh (scenografija, kadri, montaža), katerih ne morem analizirati, ker zato nisem kompetenten; zdi se mi, da sem tu zato, da povem, po čem vaš opus, onstran filma, obvezuje vse umetnike sodobnega sveta: trudite se, da bi *subtilno* podali smisel tistega, kar človek govori, pripoveduje, vidi ali čuti in ta subtilnost smisla, to prepričanje, da se smisel sumarno ne zaustavi pri izrečeni stvari, temveč gre vedno dalje, fasciniran z izvensmisлом, je prepričanje vseh umetnikov, katerih cilj ni takšna ali drugačna tehnika, ampak ta nenavadni fenomen, vibracija. Reprezentirani objekt vibrira, v škodo dogme. V mislih imam besede slikarja Braqua: »Slika je končana, ko je zasedila idejo.« V mislih imam Matisa, ki je s svoje postelje risal oljko in čez nekaj časa začel opazovati praznine med vejami ter odkril, da se je skozi to novo videnje izognil običajni podobi narisanega objekta, klišeju »olja«.

Matisse je tako odkrival princip orientalske umetnosti, ki vedno hoče naslikati praznino, oziroma, ki figurabilni objekt zgrabi v tistem redkem trenutku, ko polnost njegove identitete nenadoma pade v nov prostor, v prostor Presledka. Na nek način je tudi vaša umetnost umetnost Presledka (s tem v zvezi bi bila eklatanten dokaz *Avantura*) in s tem je vaša umetnost na nek način povezana z Orientom. Prav vaš film o Kitajski mi je vzbudil željo, da odpotujem tja; in če so ta film tisti, ki bi morali razumeti, da je njegova ljubezenska moč nad vsakršno

propagando, začasno zavrnil, je bilo to zaradi tega, ker so ga sodili glede na odsevanje oblastništva, ne pa glede na zahtevo po resnici. Umetnik nima oblasti, a ima nekaj skupnega z resnico; njegovo delo, ki je, če je veliko, vselej alegorično, ga zgrabi od strani; njegov svet je Posrednost resnice.

Zakaj je ta subtilnost smisla odločilna? Prav zato, ker smisel potem, ko je enkrat opredeljen in predpisan, potem, ko ni več subtilen, postane instrument, zastavek oblasti. Subtiliziranje smisla je torej tako kot vsako prizadevanje, katerega namen je zdrobiti, skaliti, razdreti fanatizem smisla, drugotna politična aktivnost. To pa ni brez nevarnosti. Zategadelj je tretja umetnikova vrлина (besedo »vrлина« razumem glede na njen pomen v latinščini) njegova krhkost: umetnik ni nikoli prepričan, da bo lahko živel, delal: preprosta, a resna trditev: njegova osamitev je nekaj popolnoma mogočega.

Prvi primer umetnikove krhkosti: je del sveta, ki se spreminja, toda spreminja se tudi on; to je banalno, toda za umetnika je to vrtoglavo, kajti nikdar ne ve, če je delo, ki ga ponuja, sproducirala sprememba sveta ali sprememba njegove subjektivnosti. Vi ste se očitno vselej zavedali te relativnosti Časa, ko ste, na primer, v nekem intervjuju izjavili: »Če stvari, o katerih danes govorimo, niso tiste, o katerih smo govorili takoj po vojni, to pomeni, da se je svet dejansko spremenil, a spremenili smo se tudi mi. Spremenila so se naša hotenja, naše izjave, naši pogledi.« Krhkost je tu eksistencialni dvom, ki preveva umetnika hkrati z njegovim napredovanjem v življenju in delu; ta dvom je težak, celo boleč, kajti umetnik nikdar ne ve, če je to, kar hoče povedati, zanesljivo pričevanje o svetu, kot se je spremenil, ali le preprost, egoističen odsev njegovega hrepenenja ali njegove želje: kot einsteinovski popotnik nikoli ne ve, ali se premika vlak ali prostor-čas, ali je priča ali človek želje.

Drugi vzrok krhkosti je, za umetnika paradoksalno, zaprtost in vztrajnost njegovega pogleda. Oblast, kakršnakoli že je, zato, ker je nasilje, ne gleda nikoli: če bi gledala minuto več (minuto preveč), bi izgubila svoje bistvo kot oblast. Umetnik pa se ustavi in dolgo gleda in lahko si predstavljam, da ste postali cineast, ker je kamera oko, po tehnični dispoziciji primorano gledati. Tej dispoziciji, skupni vsem cineastom, vi dodajate radikalno gledanje stvari vse do njihovega izčrpanja. Po eni strani dolgo gledate tisto, kar od vas po politični konvenciji (kitajski kmetje) ali po narativni konvenciji (mrtvi časi neke avanture) ni bilo od vas zahtevano. Po drugi strani je vaš privilegirani junak tisti, ki gleda (fotograf ali reporter). To je nevarno, kajti gledati dalj, kot od vas zahtevajo (vztrajam pri tej dodatni intenzivnosti), moti vsak etablirani red, kakršenkoli že je, glede na to, da ponavadi družba nadzoruje sam čas pogleda: odtoč, v primeru, da se umetniško delo izmuzne tej kontroli, škandalozni značaj nekaterih fotografij in nekaterih filmov: ne le najbolj nesposodbnih ali najbolj bojevitih, temveč preprosto najbolj »ekspoziranih«.

Umetnik je torej ogrožen, ne samo od postavljene oblasti — martirologij



umetnikov, ki jih je skozi vso Zgodovino Država cenzurirala, bi bil obupno dolg — temveč tudi od vselej možnega kolektivnega mnenja, da neka družba lahko zelo dobro shaja brez umetnosti: umetnikova dejavnost je sumljiva, ker moti udobje, gotovost etabliranih smislov, ker je hkrati zelo draga in zastoj in ker se nova družba, ki se skozi zelo različne režime išče, še ni odločila, kaj si mora misliti, kaj naj si misli o *razkošju*. Naša usoda je negotova in ta negotovost ni v enostavnem razmerju s političnimi izidi, ki si jih lahko zamišljamo kot neugodne za svet; odvisna je od tiste monumentalne Zgodovine, ki na komajda umljiv način odloča ne več o naših potrebah, temveč o naših željah.

Dragi Antonioni, s svojo intelektualno govorico sem skušal povedati vzroke, zaradi katerih ste, onstran filma, eden izmed umetnikov našega časa. Ta kompliment ni preprost, vi to veste; kajti biti danes umetnik, to je položaj, ki ni več oprt na lepo zavest o veliki posvečenosti ali družbeni funkciji; to ni več mirno zavzemanje mesta v buržoaznem Panteonu Svetilnikov Človeštva; ob vsakem umetniškem delu se je v sebi treba soočiti s pošastmi moderne subjektivnosti, ki so, od tedaj, ko nisi več duhovnik, ideološka izčrpanost, slaba družbena zavest, mikavnost in stud pred ceneno umetnostjo, drget odgovornosti, neprestani očitki vesti, ki razdvajajo umetnika med samoto in pripadnostjo čredi. Zatorej morate danes izkoristiti ta mirni, harmonični trenutek sprave, ko se neka cela skupnost strinja v priznavanju, občudovanju, ljubezni do vašega dela. Kajti jutri se bo znova začelo trdo delo.

Roland Barthes

*Dragi prijatelj, Hvala za »Svetlo sobo«, ki je hkrati bleščeča in zelo lepa knjiga. Preseneča me, da v tretjem poglavju praviš, da si »subjekt, ki se guga med dvema govoricama, ekspresivno in kritično« in to mnenje potrjuješ v svojem sijajnem prvem predavanju na Collège de France.*

*Toda kaj je umetnik drugega kot subjekt, ki niha med dvema govoricama, govorico, ki izraža in drugo, ki ne izraža?*

*Vedno je tako. Neizprosne in nepojmljive drame umetniškega ustvarjanja.«*

Ravno ko sem pisal to pismo, sem po telefonu zvedel novice o smrti R. B. Nisem vedel, da je doživel nesrečo in dih mi je zastal, z ostro bolečino v glavi. Prva stvar, na katero sem pomislil, je bila tale: tako, sedaj je nekoliko manj nežnosti in inteligence na svetu. Nekoliko manj ljubezni. Vse ljubezni, ki jo je polagal v *živetje in v pisanje* v svojem življenju in v svoji pisavi.

Menim, da bomo z napredovanjem v tem svetu, ki brutalno nazaduje, vse bolj čutili pomanjkanje tistih »vrlin«, kakršne so bile njegove.

Michelangelo Antonioni

Iz francoščine prevedel  
**Brane Kovič**

\* Op. prev.: *La chambre claire*, zadnja knjiga Rolanda Barthesa, objavljena nekaj tednov pred njegovo smrtjo v zbirki Cahiers du Cinéma/Gallimard, Seuil, Pariz 1980.

## teorija

# Barthesov posnetek

## Jacques-Alain Miller

Prišel sem bil sinoči, ko je nekaj tega ne preveč obširnega srečanja že poteklo, in so nakopičene besede med vami že spletle vez. Tako ne morem biti prepričan, da bosta naklonjenost, ki jo čutim do vas, in moja privrženost našemu »Izgovoru« (Rolandu Barthesu) zadostovali, da bi povedal nekaj primernih besed. In res je vprašanje: le kako lahko besedo postavimo na pravo mesto?

In res! Ne gre le za teh nekaj dni, ki ste jih skupaj preživeli, saj obstaja še cela piramida Srečanj v Cerisyju, preteklih in bodočih, že zasnovanih srečanj, ki prehodno uresničujemo njihovo bistvo, in ki si nespremenjena, pa zopet različna slede na tem mestu, kjer smo, — in kjer nismo nič drugega kot začasni gostje, neslišno že zvedeni na svoje posnete besede, ki bodo jutri objavljene, in jih kultura ne bo prenehala pozemati. Bouvard in Pécuchet sta se lotila posla tukaj, med nami.

Dovolite mi, da vam povem takole: tod se zbiramo zato, da bi izoblikovali majhno kulturno zmes potiskanih strani, ki jih bodo prodali ali pa tudi ne. To pa se dogaja zato, ker je označevalec zajedalec, in je kultura plesen. Z gojitvijo plesni lahko marsikaj dosežemo. Če ste Alexander Fleming, lahko uspejo srečanje iz vas stori, — kot temu rečemo —, dobrotnika človeštva.

Ko se izražamo tod, je torej prav očitno, da govori iz naših ust Cerisy. Spomnim se, da Gorgias v *Življenju sofistov* poroča, da se je Filostrat, ko se je bil predstavil v atenskem gledališču, drznil vreči med občinstvo svoj »Predlagajte!«, da bi tako dal védeti, da vé prav vse, in si lahko privoščiti s pristojnostjo govoriti o čemer koli že bode. Ta anekdota nam da marsikaj misliti. Najprej pa napelje našo misel na to, da subjektu, ki vse vé, predmet zagotovo niti najmanj ni važen. Ničesar ni, kar bi ga prisililo, da bi raje kot da bi mislil o tem in tem, mislil o čem drugem, saj ga morajo na to, kaj naj misli, spomniti drugi, — in če je sam, ne misli. Misli le pred občinstvom, in svojo misel dokaže, kot da bi šlo za podvig, za vrhovodsko spretnost. Kar smo predenj zalučali, ujame še preden to pade na tla, s tem kar je ujel, pa spretno rokuje in to izkoristi, — in že mu ploskamo. Njegova veličina je v prepričanju, da lahko mislimo karkoli, in da ni ničesar, kar ne bi zaslužilo obravnave.

Le kaj naj potemtakem pomeni, da nekaj vemo, če lahko to védenje izenačimo z nastopom pred občinstvom, ko to od nas zahtevajo? Védenje je v tem primeru enako s tem, da katerokoli domislivo povežemo z drugo, tako da se zdi povezava verjetna, védenje je tedaj enako kovanju rim. Mar nima to vrhovodstvo védenje, njegova spretnost, ničesar opraviti z resnico? Ali obratno? Resnica, ki zanjo gre, nima ničesar opraviti s tem, kar je nasprotno nepravilnemu, — to je resnica te splošne rime.

Gorgiasu, gospodarju nepripravljene besede, ni treba misliti. Aristofan ga zares primerno poimenuje kot obdelovalca govorice. Védenje o vsem je tako zvedeno na govorno spretnost, in govor prav dobro misli tudi sam. Resnici, ki je lastna govoru, ni mar za referenco, je gospodarica reference.

Védenje o vsem zahteva uprizoritve, uprizoritev pa zahteva pravo mesto. Vendar pa: ali obstaja védenje o tem, kar je primerno?

Če obstaja primeren trenutek, *kairos*, je to zato, ker čas ni kaj homogenega, ker si vsi trenutki niso enaki: obstaja čas naglice, pa tudi čas dolgočasja, čas, ko ne gre odlašati, čas, ko nekaj odložimo, priložnost, čas obotavljanja, obstaja ritem, porazlikovane in negotove okolnosti in razmere, ki nam kažejo svoja vozlišča in točke, ki jih je mogoče občutiti. Vse to je zelo lepo povedal Vladimir Jankélévitch.

Sam sem se bal, da trenutek ne bo pripraven. Res, da je v tem nekaj pozitivnega, in sicer nepravi čas, — a če nam v tem spodleti, je to gola nerodnost. Prava reč! nerodnost, napake in spodrsrljaji zadanejo prav tako v polno kot šala.

Pri Rolandu Barthesu me je sprva pritegnila njegova umirjena gotovost, s katero govori o vsem, na pravem mestu in sistematično, — o nepomembnem, o neresnem, o trivialnem, o neznatnem, — in tako je govoril ob času, ko smo sami še dvomili v zamisel o nečem, kar bi bilo nečisto. To je bilo okoli leta 1962, prvo leto njegovega seminarja na *Hautes Études*, in tedaj se nas je okoli mračne ovalne mize kakšnih dvajsetero zazibalo v vseobsegajoče in pomirjujoče obljube semiologije.

Gotovo smo imeli srečo, da smo vsak



teden lahko srečali nekoga, ki je ob vsem in ob ničemer pokazal, da ima vse svoj pomen, ne sicer, da je vse namig Biti, ampak da vse tvori sistem, da smo srečali nekoga, ki mu nič, kar je človeško, ni bilo tuje, kajti človeško je bilo v njegovih očeh strukturirano kot Saussurjeva govorica. To izhodišče je sprejel z vso resnostjo, in je izpeljal vse njegove nasledke, — in to je bil krepak ter koroziven postopek, ki lahko pretrese bit-v-svetu študenta filozofije. Od tod nepozabna vročičnost, s katero sem prvič bral *Mitologie*.

Ta zaslon namigovanja, ki se je Barthes včeraj zanj tako razveselil, da ga štiti, bi rad obrnil. In vendar ni morda nič drugega kot predsodek, ko si predstavljamo, da se lastno ime izmuže toku govorice . . . Vendar, naj bo: pozabil bom na Rolanda Barthesa, in bom govoril le o »Rolandu Barthesu« med navednicami, o svojem Rolandu Barthesu, namišljenemu Barthesu, ki se nikakor ne tiče tistega, ki me posluša le nekaj korakov od tod, in ki, konec koncev, o njem »osebno« ne vem skoraj ničesar. Glede na to izjavljam, da bo tod vsakršna podobnost z živo osebo zgolj naključna. Gre za podobo, ki sem si jo bil ustvaril, za določeno zvrst osebe v *Commedia dell' Arte*, ki ji bom namesto Pantalone ali Gospod Teste raje dejal »Roland Barthes«.

To je zame Véliki Nikomur-Nasedli, pravzaprav ne sofist, ampak skrajni zvičajnež. Mar sem prepričan v to, da ne véruje v nič? Ne gre za to. Mislim, da bolj kot kdorkoli drug véruje, da je vse govor, da je vse le metafora in metonimija, da prvotna govorica ne obstaja, in da nam, ko se izražamo, vselej spodsne, — glede na tisto, kar bi denotirali, če ne bi konotirali. Zato sodi k njegovemu stilu besedica *ustrezno*. Ta ustreznost je le kontekstualna, saj je prepričan, da je referenca notranja govoru. Ne opisuje, ampak izumlja, ta Roland Barthes je veliki iznajditelj besed, prav kot je bil tudi Jeremy Bentham.

Presenetljivo je, da ima svoj stil kljub temu, da premenjuje kod, kot bi v skladu s priložnostjo preoblačil srajce, — tako bi vsaj hotel. To je stil, ki neprenehno nekaj trdi, ki brez prestanka izpolnjuje svojo ustvarjalno funkcijo, saj so stvari odvisne le od besed, to je odgovoren stil — da, odgovoren za stvarjenje sveta — skrben in previden stil, ki ped za pedjo preverja svojo lastno trdnost.

Je mar prav v tem njegova posebnost? Mu je prav to najbolj lastno? Menim, da seže njegovo prepričanje vse do tod: gotovo je, da misli, da obstajajo le razlike v govoru, načini, kako upravljamo z govorico. Ker je previden in zvičajen, često upošteva nekakšno Stvar-na-sebi, vendar pa vanjo ni uverjen: skrbno varuje skrivnost, da ni realnega, da razen videza ni ničesar.

Zanj značilen postopek je, da razkrije videz tam, kjer smo mislili, da obstaja realnost. Takšen postopek uporabi pri Japonski: stori jo namišljeno, in razblini njeno referenco. In res, kaj drugega je videz, kaj drugega kot označevalec, kot označevalec ničesar?

Le kakšna pošast je moj Barthes!, — ki prijazno, a z vso resnostjo, ter do konca dosledno uči, da obstajajo le razlike v

govoru, načini, da kaj izrečemo, zapišemo, razpravljamo, se igramo z označevalcem. Bivamo v načinih, kako kaj povemo, jemo in dihamo jih, v njih se gibljemo. Sicer pa pravi hladno, za neomajnostjo kakšnega Epimenida: »Tudi sam sem le eden ali več načinov govora«, in šteje med svoje prijatelje le tiste, ki prepoznajo malenkost njegove realnosti. V njihovi sredi pristane na to, da mu rečejo »izgovor«. . . Mar imamo opravka z nekom, ki ne pristaja na materialnost? Nikakor ne, gre za nekoga, ki nikoli ne pristane na kaj neobdelanega, na nič, kar bi že ne bilo v kulturi. Tuja mu je domneva te Maurice Merleau-Pontyju drage telesnosti, ki tvori eno z njegovim »Lebensweltem«. Strukturalistični je vse tja do popolnosti: ne véruje v spoznanje — in pri spoznanju gre res za način vérovanja.

Mar verjame v to, kar pove? O tem je prepričan, — med drugim . . . Na tem mestu moram priznati, da je moj Barthes zelo nemoralen.

Opravka imamo z umirjeno, in konec koncev bi dejal, z celoti carnavovsko nemoralnostjo, ki nas uči, da lahko rečemo karkoli že, le da se to, kar rečemo, drži skupaj — *Recimo kaj primernega, potem pa pustimo, da se zadeva razvija, kot pač ve in zna*. To nas ne sili v velike sinteze, ampak nas nasprotno vodi k mnogim malim sistemom: en sistem na knjigo, na poglavje, na odstavek in kmalu na stavek.

Ta moralnost ne odbija, ampak je zanj nujna določena etika. Brez dvoma je subverzivna, vendar pa predpisuje nekakšno zvrst liberalizma: če ni realnega, potem velja to, kar reče nekdo, prav toliko kot tisto, kar reče kdo drug. Priznam, da je moj Barthes obenem liberalen in demokrat: v tem je njegova zmernost, in gotovo ne bo narobe, če rečemo modrost, ki ga z njo navdaja označevalec. Označevalec je brez dvoma totalitaren, ker je sistematičen, — je pa tudi demokratičen, saj ni le enega samega sistema.

Da, opravka imamo z modrecem. Z modrecem, ki ne moralizira, kajti moralizirajo tisti, ki skušajo biti udeleženi na realnem. Boječi modrec — prav tako kot Hobbes, ki se nanj sklicuje, pogledjte, kaj je postavil kot izvesek »Ugodja teksta« — ki nekaj vé v vsej krhkosti, tako da je v celoti prepuščen zadovoljstvu drugega, videzu, ki je v njem nastanjen. Boječ je, a tudi pogumen, ko sprejema udarce realistov, ter jih brez prizanašanja tudi vrača. Okoli leta 1966 so prav njega obravnavali kot sleparja, in je odtlej postal vrhak strukturalistične bratovščine. Do skrajnosti je strpen — kultura je bordel strpnosti — vendar je do nestrpnih nevrstjen. Pri njem imamo opravka s prav posebno mešanico skrajnosti in preudarnosti, z blagim, preudarjenim, in metodičnim, pa tudi z neizprsnim pristopom . . . Ah! — že vidim, da se bom še nadalje zapletal, da bom, če ne bom prav pazljiv, le kopicil nasprotja, in da mu je treba pripisati takšen vzdevek, ki ga ne bom že takoj zatem postavil na laž. Mar bi enostavno dejal, da je *natančen*? S to besedo lahko naznačimo precejšnjo zadržanost, pa tudi precejšnjo krutost. Natančen, da, in *olikan*. Na ta način zbuja pri drugem spoštovanje, in že ima drugega v šahu.

Izbrana olikanost, ki se lahko vanjo prepričamo tudi tukaj, uslužnost, prijaznost — rad bi pa zlasti, da ga ne bi mogli zajeti . . . »Ulovite me, in ušтели se boste«, to je reklo mojega Rolanda Barthesa, kajti tisti, ki so ga povzeli, *ni več moderen*, in tega, kar ni več moderno, ga je strah, to je zanj prava strahota . . . Morda je moda edina vrednota Vélikega Nikomur-Nasedlega; — le kaj je privid, ki ni več v modi? — prav nič več ne. Modna zapoved, — vemo, da ji Barthes ne sledi, ampak jo bolj pogosto oblikuje —, pomeni, da je *treba ugajati*. Etika privida, »japonska« etika, je zvrst estetike. Le kaj drugega kot rahločutnost, privlačnost naj služi za izhodišče med različnimi načini, da nekaj povemo, med različnimi načini, ki so si sicer glede na resnico vsi enaki?

»Sem naj vstopi le ta, ki ugaja«, bi napisal na vrata barthesovskih nebes, — ki so morda pekel. Mar med označevalci ni razlike? Ne bo tako, če nam eden laska, drugi pa nas dolgočasi.

Mar ni res, da vsi, — tako kot Bouvard in Pécuchet —, želimo ugajati, in moramo biti že vselej vsaj za korak v ospredju; tisti, ki bi se obrnil, bi okamenel. Bouvard in Pécuchet, naše Gorgone, naša Meduza . . .

Ugajati — ne toliko prepričati, pa tudi ne zares dokazovati —, ampak zapeljati, in biti ljubljen. Glede na to imam občutek, da so vse knjige Rolanda Barthesa, in ne le njegova zadnja, fragmenti ljubezenskega govora.

Najprej občudujem, da nam ponuja kot nekaj razvidnega svoje izhodišče, da je »temeljna oseba« tega govora *jaz — jaz in ne ti*. Semiološka ljubezen ni le fraza, ampak način, da si govorimo, da govorimo čisto sami. Če je ljubezen samogovor, je to zato, ker ostaja drugi véliki Drugi, scela-Drugi, se nam izogne, je odsoten, in je v bistvu nem. Kaj pa *jaz*? Avtor bi rad, da bi bil prazen, ne-psihičen, enostavna opora izjave, vendar pa mu to ni mogoče, saj: *Jaz* želi, trpi, prevzema ga občutek tesnobe, se trudi, ter zlagoma pridobiva obstojnost *duše*, neutrudne in ginljive duše. Ta knjiga nam dokazuje, da ni ljubezni brez duše, da je ljubezen duši vzrok. Obenem pa določa samostojnost ljubezni glede na spolnost dejstvo, kako malo realnosti ji je namenjeno v našem rodu. Sicer ne bi mogli razložiti podviga, ki je v tem, da z verjetnostjo govorimo o Drugem, ne da bi določili njegovega spola.

Bi lahko bil nasprotno *Jaz* ženska? To ni tako gotovo: »govori zaljubljenec«, in ne zaljubljenka. Prav za moškega je značilno, da na ta način véruje v dušo, oziroma da iz igre izloči spol. »Če se duša navdušuje nad dušo, prav dobro pove Lacan, nimamo opravka s spolom. Preobrazba, ki je duša njena posledica, je, kot lahko prav dobro razberemo iz zgodovine, *homoseksualna*«, — oglejte si »Nikomahovo etiko«. Sam organ, ki se nanj spomnimo, tod ne predstavlja ovire, saj je prav nasprotno v temelj prijateljski družbi. Vsakršna skupnost je falična — in če smo do žensk glede tega pokroviteljski, jih to le odtegne »moškemu človeštvu«, v katero vstopijo le tako, da postanejo histerične, in to pomeni, da proizvedejo moškega. Falosov fetiš nikakor ne ugovarja temu, da je vse to zgolj privid: to je privid, ki bi



lahko bil za vzor, tisti, ki napravi »izven-spolno«. Na vsak način ostane spol drugim.

»Občutek zaljubljenosti je jezikovne narave« razglašala Roland Barthes, ki je zanesljivo podoben skrajnemu umisleku, ki sem ga iztrgal iz njegove osebe. In čemu ne bi občutek meril tudi na kaj realnega? Sprijaznili smo se s tem, da označevalec drsi, igra, da je dvoumen, da je dvomljiv, da nas vara, radi pa bi, da bi bilo drugače s čustvi, s telesom, predstavljamo si, da tisto, kar lahko čutimo, ne vara, da občutek ne vara . . . jezik vé dosti več. Tudi telo nas obsipava le z videzi, in še zlasti to velja za zaljubljena telesa, ki jih »Fragmenti« prikazujejo kot skoz in skoz pomenljiva, histerizirana (oglejte si na primer odlomek z naslovom »V pohvalo solz«): telesu najbolj lastni gibi so v celoti konvencije, in že vsebujejo nagovorjenca. Ljubezen je nekakšna Japonska — le da ljubimec njenih znakov nikakor ne obvladuje —, in v tem je v celoti človeška narava, ki je »jezikovna«.

Gotovo bo že čas, da povem, za kaj mi služi *moj* Roland Barthes, in zakaj sem bil iz njega skoval hiperbolo, zakaj sem pretiral v primeri: to je moj lastni Hudobni Duh, ki sem ga obnovil po Descartesu, neke vrste dobrodušni Atila, pri katerem realno morda vnovič ne požene . . .

Moderno realno ni to, kar vidimo, in česar se duhovno dotaknemo; nobena od spoznavnih zmognosti mu ni prirejena; dokazati ga je treba, in se ne kaže; pozanjemo ga na razdejanju, ki ga za seboj pusti označevalec, dobimo ga le tako, da smo dosledni, torej s pomočjo privida. Vanj moramo biti gotovi, in vendar ni nič manj razvidnega. Mar proizvede Cantorjeva diagonala realno? Glede nepreštevnega ni soglasja, in le kdo bi se lahko ponašal s tem, da ga pozna? Vse to ni nič drugega kot določeno vedenje.

Freudova diagonala nas oskrbi s falično funkcijo. Kaj! Mar ni to le privid? Le zakaj naj bi tvoril v očeh mojega Atila freudovski postopek izjemo? Zanj je to domiselna konvencija, ki je bila nekaj novega . . .

Le kdo bi zanikal, da je psihoanaliza določen način govora? To je določena spretnost, in Freud je skrbel za to, da bi jo kot tako tudi obdržal. Zajel je le njen učinek — tako da po pravici povedano ni teorije nezavednega, ampak obstaja le psihoanalitična praksa. Od tod Lacanova hipoteza, ki ni le ena med mnogimi drugimi, ampak je edina, ki ima kak smisel: da obstaja med nezavednim in analitičnim postopkom izomorfizem.

»V redu, torej gre za igro. In kaj, če nas ta igra že utruja . . .« — »Minila bo, kot preminevajo govori. Vendar pa, poglejte, kako sežejo prividi religije čez cela stoletja, in oglejte si to jezikovno igro, znanost, ki je sicer še mlada, vendar se ne zdi, da je bo kaj kmalu konec, — in kaj s histerijo . . .«

Mar ni igra le oddih in sprostitiv? Področje, ki ni »po sebi«, pa tudi ne »za sebe«, v katerem se razvija Winnicottova »kreativnost«, vsebuje le igre, pri katerih na nič ne stavimo. Označevalec ni dovolj za to, da bi postavili pôlog, treba mu je še nekaj, na kar ga lahko namotamo. Vendar pa zasledimo pri istem Winnicottu opazovanje prehodnega predmeta, ki ga

ne postavi tako kot Lacan v isti niz s predgenitalnimi predmeti, ampak ga opusti, — in sicer tako dosledno, da zvede uživanje na igračkane. Če pa je igra užitek, užitek še ni igra. Prav tako pa tudi ne psihoanaliza, ki kot da bi se z užitkom dotaknila realnega.

Telo ni v celoti duša, ne spremeni se brez ostanka v simbol, ki telo idealizira takó, da ga omrtvi. »Fragmenti«, da, fragmenti so telo govorečega bitja, — da, fragmenti »zaljubljenega govora«: govor je zaljubljen v živčnega, ki govori, obenj se lepi, ga vsrkava vase, razkosava ga in ga drobi. V telesu, ki v celoti nekaj pomeni, užitka ni več. Užitka, ki je že bil, ne pozna nihče, ampak o njem le sanjamo; užitek, ki bo še prišel, se sprehaja zunaj, izven telesa. Užitek je le en sam, ter med dvema užitkoma ni skladja: med užitkom

D drugega, ki zanj nimamo dokaza, in ki si podvrže užitek Enege, falični užitek, ki se mu ne prilagodi.

Ah! že vse preveč eliptično govorim, in moral bi začeti razlagati lacanovsko teorijo užitkov, vendar pa tukaj v tak namen ni pravega mesta.

Naj bo dovolj (1), da tod slavim označevalčev užitek, ki je, pa kot že ni nič drugega kot preostanek, vendarle umeščen »onstran ugodja« teksta, ta pogumni označevalčev užitek, ki ga Barthes obnovi. Zato bi mu na koncu dejal: tisti, ki spretno pové, kar pové, Dobro-Govoreči.

### Iz razprave

**Roland Barthes:** Odločil sem se sicer, da ne bom spregovoril, saj so me po pravici povedano besede Jacquesa-Alaina Millera ganile. Ganile so me, kot da bi bil poslušal glasbo, in kot da bi na primer Haydn zame napisal simfonijo, ter bi mi jo zaigral. Ganile so me, ker se je vse odvijalo na preseku ljubezenskega daru, zahvale, počastitve, kot temu pravimo, in tega vidika nikakor ne zavračam, — vse to se je torej dogajalo na preseku nečesa, kar je povedano nekemu v čast, ter nečesa, kar je povedano zares po pravici.

(1) Nekaj razglabljanj o »Bouvardu in Pécuchetu«, ki sem jih razvil na srečanju, nisem povzel.

## teorija

# Vesolje pogleda, zapis podobe

## Matjaž Potrč

Morda ni zgolj naključje, da se je Roland Barthes, vse bolj kot se je oddaljeval od svojega začetnega semiološkega projekta, približeval vidnemu, podobi, slikarstvu, fotografiji. Podobi je posvetil nekaj strani v svojih »Fragmentih zaljubljenega govora«, ter je o njej predaval v Cérisyju. Kot da bi nizal sličice filma, je svoj čedalje bolj razdrobljeni tekst povezoval z enotnim, udeleženi pogledom, s fascinacijo zaljubljenčeve zaverovanosti, — v drobne, neznatne, in na prvi pogled neopazne razlike vidnega, ki obenem v njegovem razpokanem sistemu tvorijo vsakršno razliko. Mika nas, da bi ga primerjali z mistikom, le da na mestu vzroka njegove dejavnosti ne zasledimo ničesar razen vesolja govorce: tega moramo prirediti pogledu, ga grafično preoblikovati, ga zapisati.

V tem vesolju zadanemo ob označevalčev sled, ne nazadnje v tistem znamenju, ki ga označevalec nam, govorečim bitjem, vtisne ob zadnji uri, ko neopazno zapečati fragmente našega zapisa v zaključen, zaprt sistem, odslej pristopen komentatorjem. Joyce je sam izjavil, da ga bo v univerzitetnih hramih njegov zapis oživljal še celo tisočletje. Tako sklene označevalec našo prehodno prisotnost, njegov otrpli zamah okameni njene krhke niti v nesmrtnost spomina. Eden izmed privilegiranih načinov nesmrtnosti je gotovo, če brazda enoličnost naše poti črka zapisa, ki nam kot v zasmeh vrne lastno sporočilo v obliki dejstva, da že mrtvi ne moremo umreti.

Barthes je temu omrtvičenju skušal uteči z nizanjem podob. Tako je napisal knjigo, ki se je v njej predstavil sam, ter posla omrtvičenja ni prepustil komentatorjem. Svoje popotovanje je zajel v niz fotografij, ki so se zarezale med strani teksta, da bi tako pričale o realnosti, ki se nam izmuzne, ko smo jo bili pravkar zajeli. Kaj lahko nas prevzame občutek, da je vsaka izmed Barthesovih knjig le del knjige, ki se ne preneha zapisovati, avtor pa — viator — trpi zaradi realne prisile, nujnosti, ki ga sili v izbiro med drobnimi delčki, med fragmenti realnega.

Barthes se nikoli ni skušal odreči obliki, saj lahko le ta predstavi tisto, kar je treba izreči. Od tod njegova dvojna naravnost do govorce: obenem mu je Prokrustova postelja, ki neustrezno izraža, vselej vsaj



za las premakne neobstojni original, in že hkrati tvori materialnost užitka samega dejanja, da nekaj zapišemo, — nekaj, kar skušamo povedati o koščkih realnega, ki se jih moramo oprijeti, da nam v vesolju videza ne bi spodrsnilo, da bi lahko ostali v vmesnosti, kjer se nekaj ne jenja zapisovati.

Mislim na Barthesova predavanja o japonski poeziji, ki jih je lani imel na Collège de France. Zanimalo ga je vprašanje, kako lahko v najmanjši možni obliki izrazimo še vselej drugačno, najmanjšo možno vsebino, ki naj v trenutni podobi strne bežnost občutka. Drugi del predavanj je bil namenjen njegovim povablencem, ki so govorili o labirintu.

Tako je Barthes pokazal, da ne misli sam, da je že vselej oprt na druge, zasebno ob prijateljskem kramljanju, pa spet v svoji delovni sobi: Goethe, Sade, Proust, Balzac . . . Res je, govorica obenem tvori labirint, in nam ponuja urejenost, saj v njenem okviru ne moremo izreči česarkoli, in je potrebna vaja.

Barthes, se je zdelo, lahko o tej nemožnosti izreče vse, morda prav zato, ker ne pristaja na eno od oblik nemožnega, — govoreča bitja so tudi že spolna bitja . . . Presežimo to nemožnost, in prav lahko se nam vrne v obliki podobe, in sicer podobe, ki smo iz nje izključeni.

Takole pravi Barthes v »Fragmentih zaljubljenega govora«: »končno lahko definiram podobo, vsakršno podobo: podoba je tisto, iz česar sem izključen«.

Opravka imamo z narcističnim vozliščem, v katerega se udeleženev vpiše kot podoba, podoba, ki obstoji po njegovem lastnem pogledu. S tem narcizmom vzporedna zaljubljenost nas spomni na nekakšno obliko voveurstva, kjer tvori blodni krog podob edino realnost:

»Podoba je — kot v primeru prisilnega nevrotika — stvar sama. Zaljubljenec je torej umetnik, in njegov lastni svet je pravzaprav narobe svet, saj je vsaka podoba smoter le sebi sami (onstran podobe ni ničesar).« Tako bi lahko dejali, da se realnost sartrovski drugega (autrui) sprevrne v realnost podobe, njeno tkanje pa nudi zaljubljenecu govorica.

»Zunanji svet« so podobe, ki tvorijo z govorico eno. Barthes je ves čas pozoren na to, kar tvori v govorici podobo, na dejstvo, da ni ničesar, kar bi bilo izrečeno dobesedno, da ni ničesar, kar ne bi mogli vnovič prepisati, kar ne bi mogli dopolniti s tem ves čas preoblikujočim se vesoljem, kjer se podobe utrinjajo le zato, da bi dale prostora drugim podobam.

V takem vesolju seveda védenje ni kaj takega, kar bi štel: »PODOBA. Do najglobljih ran pride v področju zaljubljenosti zaradi tega, kar vidimo, in ne zaradi tistega, kar vemo«. Subjektova bolečina v pravem pomenu besede je v tem, da obstaja le po podobi, pa obenem vanjo ni vpet, da je vse njegovo vesolje stikano iz podob, ki pridejo od drugod, in so tako že vselej *popačene*, ne odsevajo tistega, kar bi lahko: vsak referent je le v govoru, in edina realnost je v teh

neustreznih podobah, ki jih kopiči govorno vesolje. Kulturalistična kritika je primer postopka, ko nekoga zvedemo na ime, ter nismo pozorni na materialnost zapisa, ki edini zastavi svoj preplet nasproti podobi.

Vendar je tak postopek povezan z nujnostjo, saj se zaradi realnosti lastnega imena moramo po meri stvari spremeniti v neustrezno podobo samih sebe: »Prav nič se ne da storiti, preiti moramo to trnovo pot Podobe . . . Vidim človeka, ki je bolan zaradi Podob, ki je bolan zaradi svoje Podobe. Zaman bomo skušali prepoznati lastno podobo, in to nas bo izčrpalo (kajti nikoli nam ne bo uspelo).«

Edini izhod, da se vendarle na določen način izmuznemo podobi, je v tem, da sami še naknadno popačimo govorico in slovar, ki sta v Podobo vtkana. Zato pa je treba dejanja: brž ko nekaj pišemo, brž ko govorimo, že spremenimo smisel tega, kar smo navedli, vendar prvotnega smisla, tistega, ki bi meril na stvar samo, ni: na njegovem mestu nas čaka podoba govorice.

Tako pravi Barthes v svojem predavanju o podobi: »Semiologijo sem pomagal izoblikovati, prav tako pa sem jo pomagal popačiti: prešel sem na stran tistih, ki pačijo.«

Barthes je bil ves čas zavezan tej dvojnosti:

na eni strani kod, ki omogoči, da nekaj izrečemo, da to, kar rečemo, zapišemo v dani obliki,

na drugi strani dejstvo, da brž ko nekaj rečemo, že nekaj ponovimo, da popačimo tisto, kar se popačiti pravzaprav ne da, saj je že samo odsev odseva: podobo.

V tej dvojnosti lahko nastopamo le, če se znebimo nadležnega atributa imena, ki ga lahko izenačimo s podobo, tistega, kar je v podobi realno: »zgubiti moramo zavest o svojem imenu (pravim: Podobi). Odreka imenu je edini realni problem tega Srečanja.«

»Tao svetuje, naj se odrečemo uživanju žitaric, če hočemo biti nesmrtni, Sam bi rad, in po tem koprnim, — da bi se odrekli podobam«.

Barthesa ni naredila nesmrtna podoba, ampak njegovo ime, v kolikor vsakršno poimenovanje nosi breme realnega. Funkciji podobe in imena je treba razločiti. Govorečim bitjem je breme nesmrtnosti, ki jim jo podeljuje označevalec, kaj težko prenašati.

V Barthesovem opusu ne bomo našli z vso resnostjo dojetega zapisa, kot ga poznamo v matematični logiki. Morda ravno zato, ker ta ne prenese podobe, in je v podlagi znanosti realnega.

J.-A. Miller v svojem članku opozori na dejstvo, da Barthes ni upošteval realnosti zapisa. Falične funkcije, užitka tako ni mogel umestiti. To nam omogoča psihoanaliza, vendar ne vsakršna. Danes nudi zgolj lacanovska analiza izdelavo matemov, — torej zapisa, ki naj določeni

praksi odmeri veljavo govora, in pripusti razsežnost subjektive izreke.

Mar ne bi mogli lacanovski psihoanalizi pripisati vzdevka sprevrnjeneega semiološkega projekta, sprevrnjeneega Barthesa? Psihoanaliza seveda upošteva red podobe kot eno temeljnih krožnic subjektive konstitucije: ta je že vselej tod, vprašanje je, kako se poveže z drugimi.

Vendar je psihoanalitična tehnika pristala na dispozitiv, v katerem subjekt ni neposredno soočen s tistim, ki se nanj naslavlja, tako da njegov pogled lahko razgalja okamenene sohe preteklosti.

Bogastvo imaginarnega zamenja tanka črta zapisa, ki kaže, da subjekt ves čas — in sicer do neznanosti, — le ponavlja stik z nemožnostjo, ki ji imamo navado reči realno.

Vesolje pogleda se strne v zapis podobe, in ta zapis kaže subjektu stik z nemožnim. Zaman ga skuša najti le zato, da bi se mu z njim ne bilo treba soočiti.

J.-A. Millerjev »Barthesov posnetek« je zapis prispevka na srečanju v Cérisyju, ki je potekalo od 22. do 27. junija 1977 pod izveskom »Izgovor: Roland Barthes«. Prevredil smo ga iz zbornika z istim naslovom, ki je izšel pri U. G. E., Paris 1978, str. 201—211.



## Ameriški gigolo

scenarij in režija: Paul Schrader

glasba: Giorgio Morode

kamera: John Bailey

igrajo: Richard Gere, Lauren Hutton, Hector Elizondo, Nina van Pallandt

produkcija: Paramount, 1980



Najprej je treba zapisati, da gre za dobro izdelan, večje posnet in prav spodobno odigran film, skratka za zgleden primerek ameriške filmske industrije, v katerem je čutiti spretno roko rutiniranega in okretnega režiserja Paula Schraderja. Toda ta obrtno-izvedbena plat filma pravzaprav ni bistvena, ne le zato, ker celo na tej ravni »Ameriški gigolo« ne prinaša nič novega, marveč predvsem zategadelj, ker je solidna izdelava v tem primeru (kakor tudi v mnogih podobnih) le del ekonomsko-komercialne strategije.

Tudi zgodba je zato sila preprosta in jasno razvidna, vendar nikakor ne docela naivna, zakaj več kot očitno je, da pretirano »prozorne« pripovedi ne morejo več računati na komercialni uspeh. Nemara je najbolj zanimivo to, da predstavlja osrednji junak, Julian, zgolj zrcalno podobo, zgolj nekakšno moško verzijo prostitutke (npr. Julie), medtem ko igra njegova prijateljica Michelle vlogo ljubimca (npr. Michela), ki uspe »ljubico« naposled odvrniti od njenega »umazanega« poklica. Spremenjena je torej vloga spolov, prav nič pa niso spremenjena razmerja, kar med drugim priča, da so se avtorji filma zatekli k preizkušnemu melodramatskemu vzorcu, ki so ga skušali navzven nekoliko popestriti s kriminalnim zapletom. Kako površna je ta zamenjava spolov, je mogoče razbrati že iz dejstva, da se Julian obnaša kot ženska, kot nezvesta ljubica, le v neposrednih odnosih z Michelle, slednja pa nastopa v vlogi neusliščanega ljubimca samo takrat, ko je zraven nje Julian. V mreži širših socialnih odnosov se kajpak spet vzpostavi »normalna«, socialnozgodovinsko utemeljena »spolna razlika«: Julian se obnaša kot samostojen in v vseh ozirih superioren moški, Michelle pa kot vsestransko odvisno in podrejeno žensko bitje. Zamenjava spolov je torej le navidezna,

prav tako kot je navidezen že omenjeni kriminalni zaplet, ki je vključen v film predvsem zato, da bi se zgodba lahko iztekla v (pričakovani) happy end.

Če zanemarimo osrednjo zgodbo, ki je — kot rečeno — nadvse preprosta in jasna, pa je treba vendarle priznati, da ima ta kriminalni zaplet še neko drugo, mnogo pomembnejšo funkcijo. Julian, rafinirani prostitutnik, ki se suče v višjih družbenih plasteh, je namreč kljub svojemu sumljivemu poklicu nadvse »moralna« oseba, saj se ukvarja samo s »čistimi posli« — z zadovoljevanjem starejših, osamljenih in bogatih žensk. Edina izjema, ki jo (v filmu) naredi, edina kršitev tega pravila, ko se spusti v perverzno spolno igrico z neko mlajšo žensko (pred pohotnimi pogledi njenega partnerja), ga pripelje naravnost za rešetke, saj je osumljen umora te mladenke. Tu seveda ni bistveno, da gre v resnici za maščevanje njegovega nesojenega »delodajalca« in da je Julian dejansko nedolžen, zakaj njegova »krivda« je povsem drugačne vrste. Šele skozi to izjemo, šele skozi ta navidez nedolžni prekršek (z usodnimi posledicami) se nam namreč glavni junak razkrije kot zares »moralna oseba«, pri tem pa je vseskozi jasno, da njegova »krivda« ni povezana s prekrškom (za kaj takega so posledice pač prehude), marveč — prav nasprotno — z dejstvom, da je »moralen« v »nemoralnem« svetu. To pa je navsezadnje »zločin«, ki ga ne more izravnati zgolj običajna juridična kazen (tej se bo Julian s pomočjo Michelle tudi izmaknil), ampak zahteva njegovo izključitev iz sveta, na katerega je eksistenčno vezan.

Zdaj sta vlogi zares zamenjani: Julian je »ekonomsko« uničen, njegov socialni status je porušen, njegova samozavest in moška superiornost omajani do temeljev, poleg tega pa je tudi čisto fizično onemogočen kot gigolo, saj sedi v zaporu; na drugi strani je Michelle, sicer zaljubljena, vendar v vseh pogledih nadmočna, saj ni le na prostosti, marveč se lahko tudi zanese na to, da bo Julian že zaradi svoje »moralnosti« zamočlal njuno razmerje (in s tem pokopal lasten alibi). In vendar: prej ju je ločevalo Julianovo »poklicno poštenje«, zdaj ju ločuje stena zapora, prej je imel on njo »v pesti«, zdaj ima Michelle njega, saj je edina, ki lahko dokaže, da ni morilec. Poziciji igralcev sta se sicer zamenjali, toda igra ostaja odprta. Na tej, nadvse obetavni točki, polni nepredvidljivih možnosti, pa se pripoved kajpada — docela v skladu s pričakovanji — melodramatično dopolni, zakaj Michelle ponudi Julianu alibi, ta pa patetično vzkligne: »Koliko časa sem potreboval, da sem te našel!«. Michelle torej žrtvuje ljubezni svoj družbeni položaj in socialno varnost senatorjeve žene, Julian pa se odreče prostituciji in užitkom ob zadovoljevanju različnih žensk, kajti zdaj je pač našel, kar je iskal.

Drugo vprašanje je seveda, ali je res iskal to, kar je našel. Rekli smo že, da je glavni junak »kriv«, ker je »moralen« v »nemoralnem« svetu; skladno s tem bi bilo mogoče trditi, da je Michelle »kriva«, ker je »nemoralna« (razmerje z Julianom) v »moralnem« svetu, namreč v svojem solidnem meščanskem okolju. Ti dve »krivdi« sta tako statusno kot pojmovno nezdržljivi, zato ni happy end nič drugega kot čisto moralistično nasilje nad junakoma in nad gledalci. Ta »srečni konec« je dejansko za Juliana in Michelle nadvse kruta kazen, zakaj njuni »krivdi« nista prav nič poljubni, marveč gre za konstitutivna elementa obeh osrednjih oseb. Oropana te »krivde« in obenem eksistenčno onemogočena (saj Julianova »poklicna kvalifikacija« zdaj stopa v neplačano službo ljubezni, pri čemer se »delovno razmerje« spremeni v čustveno razmerje, Michelle pa ni nič na boljšem) pač ostajata dokaj klavrn primer »izpolnjene« ljubezni. Klavrn pa je tudi film, ki skuša to prikriti s happy endom in iz tako prikrojene moralistične farse skovati dobiček.

Bojan Kavčič



## Kristus se je ustavil v Eboliju

(Cristo si è fermato a Eboli)

Ko je kmalu po vojni izšel roman Carla Levija *Kristus se je ustvil v Eboliju*, katerega dogajanje je postavljeno v leto 1935, napisan pa je bil med 1943 in 1944, je pri bralcih in kritikih naletel na izredno ugoden sprejem. V knjigi, ki v razvojnem kontekstu italijanske književnosti predstavlja svojevrsten prelom, prvo avtentično pričevanje o porajanju neke nove moralne in družbene zavesti in je zato oznaka »roman« zanj pravzaprav neustrezna — gre namreč za besedilo, ki se umešča med eseje in romansirano avtobiografsko epizodo — je vseskozi poudarjena intenzivnost »notranjega zaznavanja«, katerega filmska predstavitev je eden izmed tradicionalnih vzrokov razhajanja med filmom in literaturo.

Film *Kristus se je ustavil v Eboliju* nedvomno odstopa od ostro začrtane linije neposredne, akcijske politične naravnosti, značilne za Rosijeve prejšnje stvaritve (Roke nad mestom, Primer Mattei, Lucky Luciano, Odlična trupla... ). Po avtorjevih lastnih besedah naj bi bilo to kompleksno antropološko delo, ki naj bi spodbudilo razmišljanje o še danes nerazrešenih vprašanih razmerja med italijanskim Severom in Jugom, med ljudmi, ki jih je zaznamovala pripadnost ideologije napredka in industrializacije kot njenega najpogostejše navajanega simptoma (v njihovi psihološki profilaciji naj bi to zaznamovanost odražal intelektualni nemir), ter na večno marginalizacijo obsojenimi, v arhaično — če ne celo mitsko — izvenčasovnost postavljenimi nosilci prvobitne, za naše pojme skrajno eksotične bivanjske in miselne kulture. V kolikor taka zastavitev problema ni realizirana skozi radikalno filmsko formo, pride do razhajanja med zaznavo in konceptom, med tem, kar film v svoji končni konsekvenci je in kritično dimenzijo, ki naj bi jo imel. Vse kaže, da se je Rosijev populizem prav v tej točki ujel v lastno past: kjer bi se moral režiser opredeliti do literarne predloge s kritično distanco,

proizvodnja: Vides Cinematografica/Rai Tv 2, Rim — Action Films, Paris Italija-Francija, 1979  
scenarij: Francesco Rosi in Tonino Guerra po romanu Carla Levija  
režija: Francesco Rosi  
fotografija: Pasqualino de Santis  
glasba: Piero Piccioni  
igrajo: Gian Maria Volontè, Paolo Bonnacelli, Irene Papas, Lea Massari, Alain Cuny, François Simon, Luigi Infantino, Francesco Callari

nadgraditi in poglobiti besedilo z vidika njegove aktualizacije, se je zadovoljil zgolj z njegovo transkripcijo v filmski medij. Intenzivnost notranjega dogajanja, ki jo Levi sproducira s spretnim obvladanjem govornice, se v filmu spremeni v površinsko registracijo prisotnosti, pristane na ravni izjav, ki v vizualni komponenti Rosijevega dela nimajo ustrezne podpore in potrditve. Predstavitev lukanijskih kmetov, podeželske buržoazije, političnih pregnancev in fašizma kot družbene deviacije je zgolj deklarativna, brez subtilnih formulacijskih nians, s katerimi je tako bogata Levijeva knjiga. Rosi je torej uporabil redukcijski postopek in popolnoma zanemaril dvojnost pisateljeve reprezentacije, razliko, ki jo vpostavljava dve različni videnji sveta: Levi namreč svoje doživljanje ves čas konfrontira z eksistenčno filozofijo prebivalcev Lukanije, z njihovo emblematično uporabo »magijskega ključa« v interpretaciji posameznih pojavov glede na njihovo »dvojno naravo« oziroma skrito in neskrto determinanto stvari. Poseben pomen, ki ga ima pri Leviju krajina, je Rosi prezrl, kamera Pasqualina de Santisa je sicer natančna in podrejena umirjenemu, meditativnemu ritmu, vendar ostaja njen poseg v strukturo pejsaža ilustrativen.

Deskriptivni verizem Rosijevega filma resda dokazuje avtorjevo usmerjenost k socialni in politični problematiki, a kljub temu, da se je režiser izognil poetiki nasilja in spektakularnosti, ki je predstavljala nekakšno konstanto njegovega dozdajšnjega opusa, je tudi v delu, kakršno je *Kristus se je ustavil v Eboliju* in v katerem je lik izjemnega posameznika zastavljen izrazito psihološko, uporabil pogled »od zunaj«, pri čemer mu zgodovinsko-politični okvir kot opora osrednji liniji zgodbe očitno uhaja iz rok.

**Brane Kovič**

## Dvosmerni asfalt

(Two-Lane Blacktop)

proizvodnja: ZDA, 1971  
scenarij: Rudolph Wurlitzer in Will Corry  
režija in montaža: Monte Hellman  
kamera: Jack Deerson (Technicolor)  
igrajo: James Taylor, Warren Oates, Laurie Bird, Denis Wilson  
jugoslovanska distribucija: drugi program televizije, oktober, 1980

Hellmanov film je mala, prezrta mojstrovina ameriškega filma zadnjega desetletja. Nikjer ni doživel prave promocije in težko je najti razloge za »obrobnost« njegovega kinematografskega življenja.

Morda si je zaprtje zastavil že sam v sebi, s svojim sižejem (nedefinirana dirka treh oseb brez »pravih« imen), neobičajno sintakso (zlasti zanimivi so montažni posegi, ki bi zaslužili posebno analizo po ogledu filma na movioli) in s specifičnim diskurzom (skopi dialog je ves čas vezan na mitologijo »voznikov«). Preprosti »car movie« (po žanru zastavljen tudi kot »road movie«) s štirimi »nepomembnimi« osebami in dvema avtomobiloma na vožnji za stavo po ameriški provinci, na prvi pogled ne razkazuje kakšnih pomembnejših socialnih stereotipov intimne ali družbene uspešnosti.

Blebetavi Warren Oates vozi super GTO, molčeči James Taylor pa se prevaža s starim in predelanim Chevroletom v spremstvu ravno tako molčečega mehanika. Pridruzi se jim avtostoparka, ki se med dirko preklada iz enega v drugi avtomobil in pristaja na izmenične mitomanije obeh posadk: na eni strani športni avtomobil (rafiniran proizvod industrije, »predstavnik« uradne tehnologije) z urbanim kavbojem v zrelih letih, na drugi strani pa avtomobil »iz mode« s predelanim motorjem in dvema specialistoma. Vmes je Cesta brez začetka in konca v času, ki neusmiljeno hiti s svojo tišino v nepreglednost prevoženih kilometrov. Na tem dvosmernem asfaltu se dogodi srečanje ljudi, o katerih ne vemo ničesar in njihov majhen »spopad« vzpostavijo morda zategadelj, ker jih medsebojno ničesar ne veže ali ker jim preprosto ni do nikakršnega zavezujočega komuniciranja. Ravno ta nemožnost so-bivanja jih komajda veže, da

izumijo droben skupni interes v dirki, ki jih bo nekaj časa združevala. Vendar njihovo tekmovanje ni prostor medsebojnega »zaupanja«, določene vere ali podjetja (kar je tako lepo krasilo socialni program new-dealovskih road-movieov Forda, Capre ali P. Sturgesa), ampak le kratko potrjevanje osebne (tokrat »vozniške«) mitomanije marginalcev post-vietnamske Amerike. Ko se čez čas »zamislijo« v občestnem motelu, se dekle, ki jim je ves čas ponujalo nekaj drugega, odpelje s prvim mimoidočim motoristom. Warren zatem oddirka s svojim GTO-jem in praviljnim brbljanjem, specialista pa se odženeta v novi start. Zgodilo se jim je srečanje brez pravih dramatičnih dogodkov, ostaja jim mitomanija kot edina prava obsesija.

DVOSMERNI ASFALT je predvsem film o mitomaniji »marginalnih dirkačev«, ki se s svojo drobno anekdotičnostjo in nizom »nepomembnih« pripetljajev postavlja kot izrazito nasprotje »podobnemu«, a slavnemu filmu GOLI V SEDLU (Easy Rider).

Uspeh GOLIH V SEDLU Dennisa Hopperja počiva v neohollywoodski heroizaciji marginalcev, v njihovem tragičnem potovanju v banalnost ameriškega povprečja. Hellmanu ni do katastrofe, usodnega konca ali povečevanja, ampak do običajnih malenkosti, ki omogočajo marginalnost in njeno fenomenologijo. DVOSMERNI ASFALT pa hkrati odpira marsikatero zanimivo idejno vprašanje (takratne) kontra-kulture in ne pristaja kot modni film »hollywoodskega liceja« o posledicah 'nekega' leta 1968.

**Jože Dolmark**



## Ščuke pa ni, ščuke pa ne

scenarij: Tone Partljič

režija: Jože Babič

igrajo: Milena Muhič, Peter Trnovšek, Minu Kjuder, Angelca Jank, Danilo Bezljaj, Breda Pucelj, Danilo Benedičič, Janez Hočevar, Janez Klasinc, Zlatko Šugman, Anton Petje

produkcija: RTV Ljubljana, 1980

predvajano jeseni 1980, 1. program JRT



Televizijska nadaljevanka »Ščuke pa ni, ščuke pa ne«, ki naj bi zapolnila praznino na področju tako imenovanega izvirnega domačega humorističnega programa, je v resnici dosegla prav nasproten učinek: po sedmih epizodah te »duhovite« in »zabavne« serije se zdi, da zeva omenjena praznina še bolj posmehljivo in privošljivo pred milijonskim televizijskim avditorijem. Ta »komedija« v nadaljevanjih, ki ji ne gre odrekati bogate predzgodovine, saj je nastala na osnovi treh Partljičevih gledaliških veseloiger, je namreč v celoti zgrešila polje humorja, v katerega naj bi se vpisala; ker pa tudi sicer ni razodela kakih drugih kolikor toliko opaznih kvalitete, ji pravzaprav sploh ne bi smeli posvečati posebne pozornosti. In vendar: gre za obsežen, razmeroma temeljito pripravljen projekt, za večkrat preizkušeno tematiko in navsezadnje tudi za določen igralski pa televizijsko-izvedbeni napor, torej za dosežek, ki ga pač ni mogoče spregledati — zato mu bomo kljub vsemu posvetili nekaj pozornosti, še toliko bolj, ker imamo opraviti z nadvse značilnim programskim nesporazumom, tako rekoč z vzorčnim primerom te vrste, kar utegne biti vsaj poučno. Omenimo naj še obrobno, vendar nadvsem zgovorno dejstvo, da »tekoče« ocene v dnevnem in tedenskem tisku »Ščukam« niso bile ravno pretirano naklonjene, ustvarjalci serije pa tega niso sprejeli docela brez užaljenosti (tudi javno izražene), kar kajpada kaže na pomanjkanje smisla za humor. Prav nič nas zatorej ne sme presenečati, če je tudi njihov izdelek v tem pogledu izrazito deficitaren.

Pripravljeno temelji na znanem, obrabljjenem, vendar še zmeraj nenehno izrabljenem vzorcu: opraviiti imamo z junakom, ki želi spremeniti svet, vendar pri tem prav neslavno in zanikrno propade. V komedijah sta seveda svet in junak karikirana, v nadaljevanki »Ščuke pa ni, ščuke pa ne« pa je karikiran samo svet, medtem ko je glavni junak videti čisto »normalen«, vsakdanji, navidez celo nekoliko »revolucionaren« mlad mož. Tu je pravzaprav čutili prvi nesporazum, zakaj nasprotje med junakom in svetom je popolno, zaostreno do skrajnosti in nadvse »ostro« formulirano; junak je v nadaljevanki edina poštena, resnicoljubna in moralno »pozitivna« oseba, vsi drugi so pokvarjeni, leni, pohlepni, prevarantski in intrigantski. Prav tako je tudi razmerje med junakom in institucijo (radijsko hišo), ki je seveda le karikatura institucije, saj v njej nihče nič ne dela in junaka celo onemogoča pri njegovih poskusih, da bi vendarle storile kaj »pametnega«. Obe priložnosti, ki se junaku ponudita — prvič kot

praktikantu v eni od lokalnih radijskih podružnic, drugič kot njenemu direktorju — sta pravzaprav le zanki, v kateri naj se ujame. Obakrat se tudi zares ujame in s tem je njegova usoda zapečatenata.

Posebej se zdi vredno omeniti nesmiseln poskus mladega direktorja s »telefonski resnice«, saj se tu najjasneje pokaže njegova nemoč in vsa brezupnost njegovega položaja. Gre za ključno točko pripovedi, ko da glavni junak napeljami v prostore radia posebne telefone, da bi se tako neposredno povezal z »bazo«, z »občani« in »delovnimi ljudmi«. Namesto »baze« se prek telefona oglasi institucija (občina, sindikati, partija itd.), ki da junaku vedeti, da ne mara njegove »resnice«, saj je resnica ona sama. In pred to resnico junak poklekne. Borba torej ni mogoča, zakaj resnica, v imenu katere naj bi potekala, ne more in ne sme biti nekaj subjektivnega, marveč je lahko edinole objektivna — ta pa je že zdavnaj izborjena: njena »čutnonazorna« podoba je institucija. Junak to uvidi in prizna, s tem pa kot »revolucionar« dokončno propade, kar je prav tragično nesmiselno, saj kot »normalna«, čeprav nekoliko naivna oseba, nasede karikaturi institucije — torej nekakšni »psevdoresnici«.

Posebno poglavje je televizijsko-igralska izvedba te »globokoumne« pripovedi, saj v resnici šele ta dokončno ubije tistih nekaj klic humorja, ki bi jih bilo nemara moč čutili v samem besedilu. Ne gre le za to, da je skromna zgodba neusmiljeno raztegnjena na polnih sedem nadaljevanj in da se v vsakem od teh nadaljevanj zato po večkrat ponavljajo domala iste situacije, tudi ne za to, da je televizijska realizacija standardno dolgočasna, zakaj tisto, kar najbolj moti, je skrajnje vsiljiva, že kar gledališko pretirana igra vseh protagonistov. Zdi se, da skušajo igralci preprečiti vse in vsakršne dvome o svojih humoristično-komičnih namerah, saj zmeraj že vnaprej (z mimiko, poudarkom v glasu ali s kretnjo) »signalizirajo« dozvedno duhovitost, ki ji bomo priča v naslednjem trenutku. S tem je seveda dokončno ukinjeno tisto komedijsko slepomišljenje, ki zares zabava gledalca, blokirana je ona pristna igra izmikanja in presenečanja, ki more proizvajati komične momente. V kombinaciji s pretiravanji na ravni same pripovedi seveda taka igra ne more učinkovati drugače, kot samovšečno pa samozadovoljno operetno sprenevedanje. Le-to pa je seveda preveč zopno in bedasto, da bi moglo vzbujati smeh.

Bojan Kavčič



**Auxerre, Cortina, Kranj '80**

# Šport, avanture in turizem v filmski preobleki

(ali spomini festivalskega udeleženca)

## Tone Frelih

Naslov, kakor se mi je zapisal, zajema kar troje festivalov — vsi trije so brez alpinističnega Trenta — bojda tudi najpomembnejši te vrste na svetu.

Auxerre, Cortina d'Ampezzo in Kranj — trikrat skorajda isti mešani občutki ob projekcijah lastnega FAVORITA, trepet in premisleki ob dobrih filmih, možnih nasprotnikih in konkurentih za nagrade.

Zatorej tale zapis ne bo in ne more biti povsem objektivni, saj tudi filmov na vseh treh festivalih nisem gledal neobremenjeno.

Številčno najmočnejši od festivalov je bil zagotovo kranjski, v njegovem katalogu je zajetih skorajda sto prijavljenih filmov. V konkurenco je selekcijska komisija izbrala samo 41 filmov. Ostala dva festivala — auxerrski in cortinski sta bila brez kvalitativne selekcije, zato je bil najboljši auxerrski s 74 filmi v tekmovalni sekciji.

Cortinski se tematsko šele išče, letošnji je bil sploh prvi v tej programski orientaciji in tudi zbral je samo kakih 40 filmov.

V Auxerre (staro mesto blizu Pariza) sem odhajal s precejšnjo tremo, saj je bil to sploh prvi mednarodni festival, na katerem naj bi predstavil svoj film FAVORIT. Po številnih festivalskih izkušnjah kritika, sem bil tokrat pravi zelenec, edina izkušnja, ki sem jo imel, so bili spomini, na nekatere odlične filme s prejšnjih kranjskih festivalov.

Nezaupljivi pogledi francoskih kritikov in avtorjev so prve dni v Auxerru še povečali nelagodne občutke in pa vtis, da neznani avtor brez podpore močnega producenta na festivalu nič ne pomeni.

Preden se lotim opisa nekaterih filmov, naj povem še to, da je imel auxerrski festival veliko publike — predvsem mlade in da so se filmi vrteli kar v štirih dvoranah hkrati in to od 10. ure zjutraj do polnoči.

V Auxerru sta si stala nasproti dva različna tipa produkcije športnih filmov.

Prvi tip — najštevilnejši — predstavlja vse filme (ameriške, francoske, angleške) zasebnih producentov. Največkrat so to filmski ustvarjalci sami, ali pa združenja posameznih športnih panog.

Na prvi pogled je vprašanje producentstva povsem nepomembno za samo kvaliteto filma — pa bom skušal kasneje dokazati zmoto tega prepričanja.

Drugi tip filmske produkcije je institucionaliziran, poznamo pa ga v vzhodnoevropskih in skandinavskih deželah, pa tudi pri nas gre za tako produkcijo.

Kaj sta pokazala ta dva različna tipa produkcije?

Zasebni producent je skorajda v vsakem trenutku pripravljen zagotoviti najboljše tehnične in s tem tudi finančne pogoje ustvarjalcem. Zaradi te pripravljenosti ima seveda producent tudi precej konkretnih zahtev — od čistega ustvarjalskega namena do končne podobe filma.

Tehnično je večina teh filmov odličnih. Posneti so z dvema, tremi kamerami, z močnimi teleobjektivi, tonsko z vsemi kamerami sinhrono, kamere so opremljene z izjemno močnimi »slow motioni« in še bi lahko našteval.

V glavnem so to vse tehnične ugodnosti, o katerih naš ustvarjalec lahko samo sanja. Saj se pri nas celo pri kakšnem dodatnem filmskem metru pogosto zakomplicira.

Če filmi te produkcije ne kažejo kakšnih tehničnih neboljnosti pa je precej drugače na umetniški ravni. Zasebni producent — še posebej če je to filmar sam — se zelo redko sprašuje po namenskosti filma. Zato ustvarjalec bolj malo preverja svoj filmski koncept, saj realizacija konkretnega projekta v zasebni produkciji ni neposredno povezana z njegovo kvaliteto.

Filmska namenskost filmov v zasebni produkciji je pogosto usmerjena v drugotne, neizpovedne namene; v populariziranje športne panoge, posameznega športnika, športnega tekmovanja — pri vsem tem pa igrajo posebno vlogo celo športu nasprotne ideje, kot je manipulacija, osebne pobude reklame in podobno.

Večina filmov iz druge skupine se odlikujejo po dobro premišljenih conceptih, v njih so ustvarjalne ideje žive, prisotne in celotne filmske pripovedi so podrejene tem »idejam«. Bogastvo ter izpovedna moč teh filmov tudi odtehta njihovo tehnično nepopolnost.

Zato so v Auxerru — pa tudi kasneje v Kranju, kjer so se pojavili nekateri isti filmi, podoba festivala dajali madžarski, poljski in sovjetski filmi.

Zmagal je sicer novozelandski film ZADETEK (SCORE) režiserja Arthurja Everada. Odkod veliko navdušenje francoskih kritikov nad tem filmom, je bilo jasno vsem tujcem v Auxerru. Ves film je namreč posvečen rugbyju, ali še konkretnije — turneji francoske rugbyjske reprezentance na Novi Zelandiji. S snemateljeve plati je film nedvomno dosežek, v sami strukturi pa se ne drži nobenega logičnega zaporedja posnetkov. Rugby v tem filmu je namreč prikazan kot balet (blata, umazanih in strganih dresov in brez števila valjajočih se, padajočih teles), posnet z upočasnjenimi kamerami in slikovno zmontiran na glasbo Čajkovskega. Zato deluje sam rugby precej nerealno, predvsem pa so v filmu pomešani posnetki različnih tekem in z novozelandske strani tudi različnih ekip, tako da je športno-filmski vtis, ki ga film zapušča v gledalcih verjetno minimalen. V Auxerru je bilo seveda drugače, saj se je nepopisno navdušenje publike začelo kazati že samo ob posnetku njihove državne zastave, slikovnem predstavljanju francoskih rugbyjašev in podobno. Manipulacija na celi črti. In takoj nam je bilo jasno, kdo bo zmagovalec festivala.

Druga nagrada je šla FAVORITU. Kritike v francoskih, avstrijskih in ameriških časopisih so najlepše pisale o filmu.

Zame najlepši film auxerrskega festivala je bila poljska OLIMPIJADA scenarista in režiserja Bogdana Dziworskega. Bogastvo in sproščeni prikaz otroškega vstopanja v svet športa kot zabave in ne tekmovanja je vreden vse pozornosti in priznanja.

Program cortinskega »festivala d'aventur« je težko označiti z eno besedo, saj je vseboval alpinistične, ekspedicijske, »čiste« športne in filme, ki jih je težko razvrstiti v žanre.

Cortinski festival je v prvi vrsti vrnil zaupanje v smiselnost ekspedicijskega filma. Kar plejada italijanskih, nemških in ameriških filmarjev se je podala v daljne, neznane, eksotične in nevarne dežele, kot so Ognjena zemlja, Pagsanjan, Honduras,



Paragvaj. V teh pokrajinah so odkrivali tamkajšnje načine življenja, navade domačinov, ki so za Evropejca včasih prav šokantne, njihovo izoliranost in podobno.

Razumljivo za tovrstne filme je, da gledalca v prvi vrsti prevzame dokumentarčnost filma in je sama filmičnost potisnjena v drugi plan.

Spodbudno ob teh ekspedicijskih filmih je predvsem to, da imajo največjo distribucijo zagotovljeno na televizijah in tako pridejo do številnih gledalcev.

Kljub močnemu in dobremu zastopstvu ekspedicijskih filmov je cortinsko prvo nagrado dobil francoski alpinistični dokumentarec **KAKŠNA ZMAGA?** (Pour Quel Victoire). Gre za prikaz neuspešnega alpinističnega naskoka na himalajski vrh K 2. Enourni film posnet z odlično tehniko je z bogatim filmskim jezikom pokazal začetne želje Himalajcev in zaverovanost v zagotovo zmago pa njihove napore in končni poraz. Pretresljivo je bilo srečanje dvojice neuspešnih alpinistov po povratku z gore v baznem taborišču s tovariši. Še posebej veliko je z magijo same slike povedala zadnja sekvenca, ko oskubljeni galski petelin tava med ostanki zapuščenega taborišča.

Drugo nagrado si je prislužil nemški celovečerni dokumentarec **Pagsanjan** o ljudožerskih plemenih, **FAVORIT** je dobil specialno nagrado italijanskega olimpijskega komiteja za dosledno izpeljavo športne teme.

Tako smo prišli do letošnjega kranjskega festivala, ki je že osmič zapored združil športni in turistični žanr. V športnem žanru je zbral nekatere že videne filme, nekaj pa je bilo tudi povsem novih, presenetili pa so skorajda vsi turistični filmi, saj je bila njegova kvaliteta letos izjemno dobra.

Skorajda vse ugotovitve, ki smo jih izrekli o športnem filmu na začetku tega zapisa veljajo tudi za kranjske tekmovalce, celo nekaj nagradencev smo poznali od prej.

Popolne novice so bile le med turističnimi filmi in to v njihovi generalni orientaciji v povezavo turizma z zgodovino, kulturnim in umetniškim izročilom. Sodobni turistični film ni več reklama za turistične usluge v banalnem pomenu besede, temveč postaja umetniško-zgodovinski vodič po kraju, pokrajini ali celi državi. V tem smislu je presenetila Nova Zelandija, ki se je na festivalu predstavila z najbolj kompleksnim izborom filmov o svoji deželi.

Ne veliko presenečenje spremljevalec festivala se je žirija odločila, da prvo nagrado podeli britanskemu filmu **EVEREST UNMASKED**. Ne da film ne bi zadovoljil festivalske propozicije, le v filmskem pogledu je to bolj reportažni zapis o Messnerjevem vzponu na Everest brez kisika. Kot rečeno, v filmu bolj prevzame Messnerjev podvig kot pa filmska plat.

Druga in tretja nagrada v Kranju sta zelo zanimivi. Drugo je dobil zahodnonemški film **KULTURNA DEDIŠČINA PORENJA** (Rheinland) režiserja Herberta Obscherningkata, ki ima vse opisane kvalitete turističnega filma. Razviden je

koncept filma, kjer je komentar podrejen sliki. Odlična je tudi kamera v tem filmu, saj je uspela pričarati izjemno bogastvo muzejev, starih cerkva, arheoloških najdišč na eni in utesnjeno vsakdanje življenje na drugi strani.

Tretja nagrada je šla v Bolgarijo filmu **ZA EN DAN** (Za edin den) v režiji P. Zankova. Teško bi ta film uvrstili v turistični žanr, saj je njegova tema izrazito ekološka. Povsem brez komentarja nam film pripoveduje o prizadevanjih skupine ostarelih ljudi, da bi očuvali naravne lepote pred onesnaženjem.

**FAVORIT** je v Kranju dobil specialno nagrado I.C.S.P. UNESCA.

Koliko so uspeli vsi opisani festivali? Teško reči. Dokazali pa so le, da sta oba žanra v svetu živa, da avtorje zanimajo različni aspekti in da so različni tudi rezultati njihovih iskanj.



## nagrade

Kranj, 15—21 oktober 1980

Uradna žirija

**8. mednarodnega festivala športnih in turističnih filmov v Kranju**

v sestavi:

Rajko Šugman, predsednik — Jugoslavija, Tibor Donoval, ČSSR, Roberto Nanut, Italija, Henri Pialat, Francija, Jasemin Sahinier, Turčija, Alberto Seixas Santos, Portugalska, Azem, Shkreli, Jugoslavija, Fiorello Zangrando, Italija  
je bila pooblaščenca za podelitev spodaj navedenih nagrad.

**Zlati Triglav**

BREZ MASKE NA EVEREST. Velika Britanija

**Nagrado UNESCO**

za film, ki najbolje prikazuje povezanost športa in turizma prejme **FAVORIT**, Jugoslavija  
režiserja Toneta Freljaha

**Srebrni Triglav**

PORENJE. ZRN — režiserja Herberta Obscherningkata

**Bronasti Triglav**

ZA EN DAN, Bolgarija, režiserja P. Zankova

**Nagrado za režijo**

prejme režiser Bogdan Dziworski za filma **TEKI IN SKOKI** ter **OLIMPIADA**

**Nagrado za glasbo**

prejme film **LEDENE PTICE**, Kanada, režiser Marc Hebert  
Glasba: Vincent Dionne

**Nagrado za scenarij**

prejme češki film **KDO BO ZMAGOVALEC**, režiserja Milana Černaka, ki je napisal tudi scenarij

**Nagrado za kamero**

prejme film **POPOTNI DNEVNIK**, Nova Zelandija  
režiser Arthur Everard, kamera David Dry

**Nagrado za najboljšo selekcijo,**

to je **VELIKA PLAKETA MESTA KRANJ**  
prejme Češkoslovaška za filme:  
Maruška, Hokej, Bratje v dresu, Hčere Atalante, Pipa in Kdo bo zmagovalec

Žirija je podelila tudi **posebna priznanja** filmom

**HOKEJ**, ČSSR — za animacijo  
**TURČIJA PRESENEČA** (Turčija) in **DOBRODOŠLI V INDIJI** (Indija) za originalen pristop k obravnavi turizma v filmu.

**Nagrada francoskega ministra za šport in mladino**  
**PIERRE DE COUBERTIN**

je podeljena ameriškem filmu  
**TEK ŽIVLJENJA**, režiserja Roberta Charltona.  
Nagrada Društva slovenskih filmskih delavcev **METOD**  
**BADJURA**  
**BOŽJE OKO**, ZDA

## mednarodni filmski natečaj otrok in mladine

# X. MUZA '80

## Mirjana Borčič

Unescov natečaj X. muza, ki ga organizira njegov mednarodni center Film in mladi, se je letos zadnje dni oktobra zaključil v belgijskem mestu Mons. Na njem vsakoletno predstavijo filme mladih do 20. leta. Letošnjega se je udeležilo le 7 dežel. Na natečaj žal niso prispeli vsi prijavljeni filmi, pa tudi prijavi je bilo manj kot prejšnjega leta. Vzroka ni iskati le v nemirnih časih ter svetovnih gospodarskih težavah, temveč tudi v zapoznelem razpisu ter za ritem življenja otrok in mladine neprimernem roku prijave filmov, ki je bil vsaj za večino dežel postavljen še v čas šolskih počitnic.

Natečaj je vkljub temu ponujal zanimiv vpogled v to dejavnost Belgije, DR Nemčije, Jugoslavije, Prtugalske, Španije, ZDA in ZR Nemčije.

Običajna razdelitev udeležencev v dve kategoriji, v tisto do 16. leta in tisto nad 16. letom, je bila pomanjkljiva. Namreč zaradi vse večjega števila filmov otrok do 12. leta, ki so igrivi ter različni od tistih, ki jih snemajo otroci nad 12. letom, ki že iščejo vsebine, s katerimi izražajo kritični odnos do staršev, šole, dogodkov v okolju, je nemogoče pri vrednotenju potegniti njun skupni tematski vsebinski imenovalec. Raziskovanja možnosti filmskega izražanja enih in drugih pa se prav tako razlikujejo in se odvijajo znotraj ene in druge skupine na popolnoma specifičen način. Tako na primer nemški trinajstletniki predlagajo različne spremembe v šoli, da bi postala bolj privlačna, belgijski se lotevajo ekologije ter manipulacije z reklamo, jugoslovanski odnosov med spoloma, španski pa hudomušno skicirajo odnose med starši in otroki. Mlajši otroci snemajo anekdote in pravljice, starejši od 16. leta pa so že družbeno angažirani ter posegajo zavestno in premišljeno v raziskovanje filmskega medija.

Super 8 filmska tehnika je razen v DR Nemčiji izpodrinila 16 milimetrsko. Ocenjevanje pa poteka še posebej za vsak tehnični pristop. Po pravilniku natečaja se oddvojeno od igranega in dokumentarnega filma ocenjujejo tudi animirani filmi ter reportaže.

Filme sta ocenjevali dve žiriji. Prvo je imenoval mednarodni center Film in mladi, drugo so sestavljali otroci iz raznih krajev belgijskega frankofonskega področja.





Veliko nagrado natečaja je prejel film belgijskih flamskih otrok iz mesta Gent Balada o gozdu. 14-letniki so duhovito in domiselno s pomočjo animacije ilustrirali besedilo, ki ga neko prepeva. Pripoved, ki jo animacija presega, je zasnovana na preprostih dejstvih: najprej je človek imel naravo za radost in veselje, potem si je omislil beton, avtomobile in avione, ki izpodrivajo lepo ter prinašajo uničenje. Posebno uspešna je, nestereotipna uporaba cvetlice vetrnice, ki s tem, da nenehno izginja in se zopet nevsiljivo pojavlja, postane leitmotiv filma, ki opozarja gledalca na nevarnost, da lepo za vedno izgine. Film dosega nevsakdanjo poetičnost z liki, ki niso osladni, z duhovito animacijo, z ritmom, ki angažira gledalca.

Ekološka tema je bila sploh pogosta na ekranih natečaja. Uspešen je bil tudi animirani film Roparja, delo otrok iz DR Nemčije, nagrajen s prvo nagrado za animirani film na 16 mm. Duhovita zgodba o dvojici, ki krade cigarete, ki z dimom zatemnjujejo sonce, da bi jih potem skuhalo in s pridobljenim katranom zalila luknje v cesti, je čisto in preprosto povedana zgodba. Posebnost, ki pa je naredila film posebno mikaven, je popolna eliminacija telesa. Junaka sta imela le glavo, roke in čevlje. Njuno gibanje pa je bilo polno domišljenih gagov.

Otroški igrani filmi so obravnavali dogodke iz vsakdanjosti, težave in želje ter se lotevali tudi realizacije pravljic. Prvonagrajeni film Late again je prispel iz ZDA. V jasni pripovedi in prečiščeni obliki obravnava že neštetokrat obdelano temo: strah pred zamujanjem. V konceptu filma je zaradi učinka, ki je dosežen s popolno odsotnostjo vsega živega, ki daje občutek popolne osamelosti in izgubljenosti, strah še bolj grozljiv. Belgijska pravljica Rumena žoga, v kateri se glavni junak-žoga giblje med ljudmi in išče sebi pogoje za obstoj, je drugonagrajeni igrani film. Odlikuje se po duhovitih posnetkih in dobri montaži.

Animirani film je zelo priljubljen pri otrocih. V tej kategoriji je bil prvonagrajeni Super — 8 film iz ZDA Obisk z drugega sveta. Z uporabo plastelina, papirja in barv, je v filmu z enostavno animacijo izpeljana zgodba o pobegu otroka iz njegove resničnosti (čiščenje zob) v drugi svet, v katerem je močan pred majhnimi in prestrašen pred velikimi, ter o njegovi vrnitvi v lasten svet, v katerem se zateče v straniščno školjko, ki ga pogoltne. Drugonagrajeni animirani film Pogumni skakalec, ki so ga posneli pionirji šole animiranega filma iz Čakovca, se odlikuje po odlično pripravljenem in izpeljanem gagu ter brezhibni animaciji.

Mladinski film je bil družbeno angažiran. Neke teme so bile bolj, druge pa zopet manj uspešno realizirane. Tema pa je pogosto presegala zmogljivost in domiselnost mladih, ki so se znašli v situaciji, da s stereotipi in klišeji kritizirajo nevšečno. Tako so izgubili ostrino izpovedi, ki so jo hoteli izreči. Od te stalno prisotne napake odstopa film Stvaritev iz ZR Nemčije, ki s filmsko govorico prinaša v dobro organizirani pripovedi opozorilo o uničenju, ki nas čaka, če se v svojih naslonjačih pred televizorji ne zavemo dogajanj okoli sebe.

V tej kategoriji je bil zaradi svojega filmskega iskanja in sposobnosti, da s

filmskimi sredstvi izrazi določena stanja nagrajen z drugo nagrado film Zdravka Pečenka iz Nove Gorice. Avtor je uspel povezati prostor in dogajanje v njem v poetičen filmski zapis, ki daje slutiti senzibilnega in razmišljajočega filmskega avtorja.

Edina reportaža Razgledovanje je bila zamišljena eksperimentalno. V montažnem eno in pol minutnem filmu je avtor s hitro menjavo slik, z ritmom, ki buta na človekovo zavest, uspel ustvariti grozeč utrinek sodobnega velemesta.

Čeprav ni bilo možnosti medsebojnega vplivanja ene žirije na drugo, so nagrade bile podeljene skoraj istim filmom. Žirija otrok je določila dva najboljša animirana in dva najboljša igrana filma. Med najboljše so poleg Obiska drugega sveta, Rumene žoge in Ustvarjanja uvrstili tudi film iz DR Nemčije Lisica in štoraklja, ki v stilu senčnih lutk ilustrira basen.

Vsaka nacionalna selekcija je imela tudi svoje posebnosti. Španska je v celoti opozarjala na velik vpliv komercialne kinematografije ter dajala prednost precizni, skoraj profesionalni izdelavi pred samoniklostjo teme ter njene obdelave. Nasprotno pa je na primer ameriška selekcija bila odraz otroka, ki obvlada filmsko govorico do te mere, da ne potrebuje več posnemanja, ampak je sposoben sprejeto znanje izkoristiti pri ustvarjanju filma, ki izhaja iz njegovega otroškega sveta. Belgijska in portugalska selekcija sta pokazali, da je v obeh deželah animirani film zelo priljubljen ter da obstaja dobro organizirano delo za to področje, ki ga vodijo likovni pedagogi. Belgijci izstopajo s smislom za duhovito realizacijo svojih zgodb, katerih vizualna in ritmična struktura dvigata filme iz povprečja na poetsko raven. V DR Nemčiji so zelo uspešni animirani filmi, ki nastajajo v pionirskih domovih. V izvedbi je čutili premišljenost ter doslednost, ki ni v škodo duhovitosti in domiselnosti. Večje omejitve otrokove inventivnosti je bilo čutili v igranih filmih te dežele. ZR Nemčija daje prednost angažiranim temam, ki pa vsakič ne dobe ustrezno duhovno obliko.

Jugoslovanski program je bil tematsko reprezentiven, oblikovno pa nekoliko manj dodelan. Izbor filmov je potrdil, da se ustvarjalnost otrok in mladine razvija, da so filmi, ki jih snemajo, tematsko pestri in daleč izven vpliva komercialne kinematografije. Filmska ustvarjalnost mladih potrjuje potrebo sodobnega človeka po njegovi neprenehni komunikaciji z okoljem.



## 17. republiški festival amaterskega filma Slovenije

Brezkrvno  
in ozko

## Majda Širca

25. oktobra je Koroški kinoklub Prevalje gostil 17. republiški festival amaterskega filma Slovenije. Projekcije in druge manifestacije so v dokaj dobri organizaciji potekale v novem družbenem domu.

Zaradi posebnih izobraževalnih okoliščin, specifične senzibilnosti, materialnih in mentorskih ugodnosti je v kategoriji **pionirskih filmov** vredno omeniti filme gojencev Zavoda za usposabljanje »Janez Levec« iz Ljubljane. Skozi pogovor skupine otrok, ki so zbrani okrog kavke in njenega lastnika, dobimo nekaj informacij o ptiču — film bi lahko mirno nadomeščal učitelja pri učni uri »spoznavajmo naravo in zraven še družbo« kot zapis vseh tistih nujnih zadreg pred kamero oziroma moderatorjem — pedagogom, ki spodnese dokumentarni film v igranega.

Nadalje se gojenci sprašujejo, kaj je sreča in nesreča, posamezne izjave (tipa Olovka piše srcem) pa dopolnjujejo montažni vložki cirkuškega vrtiljaka kot alegorične upodobitve spremenljive človeške usode.

Če že vsiljujemo projiciranje pionirskih filmov na šolske table (saj sem dejansko spadajo, ne pa zgolj na festivalska platna), bi film »Kam«? uspešno opravljal svoje vzgojno-preventivno dejavnost v cestnem prometu.

**Dokumentarni filmski zapisi** so

ljubiteljem najenostavnejše in najuspešnejše šolanje. Slike iz družinskega albuma, zapise iz izletov in pranje plenice so presegli z dokumentacijo ljudskih izročil (»Da bi bila repa bolj debela«), izumirajočih obrti (»Holcarija«) in podobnih etnoloških »slaščic« (»Srbska slava«).

Poseben prostor je treba odmeriti filmskemu (ne zgolj dokumentarnemu) zapisu, imenovanemu »Valček za slovo« novogoriškega gimnazijca, ki z izredno senzibilno kamero in čisto sliko beleži fizični in duhovni prostor, sedanost označeno skozi preteklost, brez ujetosti v spraševanje tipa »Kje so tiste stezice«. Tega ima več kot dovolj **žanrski film** »Ne morem verjeti«, ki se drži obrazca: zemlja, kdo bo tebe ljubil, ko bom jaz v mestu bil.

Iz serije žanrskih filmov bi se podobe iz narave v »Letnih časih« opravičile kvečjemu s projekcijo na fasade, medtem ko bi animirani film »Samo jaz«, zenovsko skrčen, bolje artikuliral pojem egoizma. Na

začetku podana informacija s ponavljanjem izgubi svojo prodornost.

**V igranih filmih** se ljubitelji senčijo pri profesionalcih, hočejo biti duhoviti in anekdotični, ustavijo pa se pri temah pomanjkanja pralnih praškov.

Mišo Čoh je glede na svoje dosedanje melodramatične filme predstavil odličen film, posnet v valilnici piščancev — film, ki govori in ne razlaga. S preračunanimi montažnimi posegi in izostreno kamero je zajel smisel tekočega traku, ne da bi nas na koncu tendenciozno zavajal ali posiljeval z ocvrtimi piščanci v štedilniku.

Kot vedno se ljubiteljski filmi dogajajo enkrat letno žiriji in festivalski publiki, o kakršnikoli manipulaciji, eksploataciji — uporabi ni govora. Čeprav je prenos 8-mm traku tehnično izvedljiv postopek, RTV filmov ne vključuje v svoj program niti za premor ob glasbi (sicer pozablja tudi na ostali kratki meter).

Tako ostajajo filmi na nivoju slikarskih (naivnih) unikatov, odvzeta jim je tehnična reproduktivna vrednost in ostajajo le traki na kolutu. Ljubiteljska dejavnost izzveni kot produkcija samozadovoljevanja brez kakršnekoli možnosti verifikacije. Čeprav se njihov jezik v svoji specifičnosti, nerodnosti, nekomunikativnosti in plašnosti loči od profesionalnega (neljubiteljskega), organiziranega, tehnično izpopolnjenega in dragega filma, bi morali amatersko filmsko produkcijo srečati tudi kje drugje in ne zgolj na festivalu. Nedopustno pa je, da se še na festivalu zreducira filmski program na le nagrajene filme. V Prevaljah smo si od 74 prispelih lahko ogledali le 23 filmov. (Zato pa smo spremljali koncert godbe na pihala in nastop folklorne skupine). Ni to nezaupanje v žirijo (ki, mimogrede, filma, ki sta bila na letošnjem MAFAF v Pulju nagrajena, ni spustila niti v informativno projekcijo), temveč le koristen nasvet, da se ob predvajanju vsega materiala lahko le prispeva k »samovzgoji« ki gre, kot pravijo ljubitelji, po metodi: vidim, pa zato tega ne delam, vidim, pa delam drugače, ne vidim, pa zato delam itd.

V času, ko postaja osemmilimetrska kamera že del hišnega inventarja, pričakujemo ne samo več ljubiteljskih filmov (kje so osnovne in ostale šole?), temveč tudi drugačne filmske zapise; tiste, ki prestopajo pojem Lepega, ki gredo v

smeri preverjanja filmskega jezika in preizkušanja domišljijških meja.

*Žirija (Stanka Godnič, Tone Frelj, Janez Horvat, Janez Mrdavič, Emil Mlakar) je nagradila naslednje filme:*

● **Kavka**

Filmska skupina pri zavodu za usposabljanje »Janez Levec«  
Zlata plaketa za pionirski dokumentarni film

● **Sreča in nesreča**

Filmska skupina pri zavodu »Janez Levec«, Ljubljana  
Zlata plaketa za pionirski dokumentarni film

● **Kam?**

Boštjan Gradišar — Kinoklub Duplje  
Zlata plaketa za pionirski igrani film

● **Pomoč**

Ludvik Cigler — Koroški kinoklub Prevalje  
Bronasta plaketa za igrani film

● **Samo jaz**

Čonkaš Tomo — Kinoklub »Gorenje Velenje«  
Bronasta plaketa za žanrski film

● **Po borovnice**

Janez Kosmač — FKK »Mavrica« Radomlje  
Srebrna plaketa za igrani film

● **Valček za slovo**

Zdravko Pečenko — FKK Nova Gorica  
Srebrna plaketa za dokumentarni film

● **Srbska slava**

Nada Ristivojevič, Janez Peče — Mini film Ljubljana  
Bronasta plaketa za dokumentarni film

● **Holcarija**

Mirko Konečnik, Vili Veler — Koroški kinoklub Prevalje  
Srebrna plaketa za dokumentarni film

● **Letni časi**

Bruno Bischof — Mini film Ljubljana  
Srebrna plaketa za žanrski film

● **Titikava**

Savelli Milan — FKK Črna na Koroškem  
Zlata plaketa za kamero

● **Planica 79**

Kunstelj Božidar — Kinoklub Maribor  
Zlata plaketa za idejo

● **Obsojeni**

Mišo Čoh — FKK LT »Emo« Celje  
Zlata plaketa za montažo in posebno priznanje žirije za kamero

● **Obisk**

Boris Salobir — Kinoklub »Gorenje« Velenje  
Zlata plaketa za igrani film

● **Ne morem verjeti**

Franc Kopic — Kinoklub Maribor  
Zlata plaketa za žanrski film



prireditve

# Popotovanje v zono

Deveto leto zapored: Dnevi novega sovjetskega filma v Ljubljani

Viktor Konjar



Ljubljanski Kinematografi vztrajajo pri vsakoletni izvedbi tedna novih sovjetskih filmov. Letošnja predstavitev, zamišljena in uresničena v stilu poprejšnjih, je bila deveta po vrsti in se je na svoj specifični način oddolžila gledalcem za siceršnjo odsotnost sovjetskih filmskih dosežkov v našem repertoarju. Če ravno kar zapisano ugotovitev soočimo s podobnimi priložnostnimi zapisi ob sovjetskih filmskih dnevih v Ljubljani pred devetimi ali petimi ali tremi leti, sprevidimo, da se ni odtelej ne v repertoarju ne v odnosih do vzhodnoevropskih kinematografij ne v organizaciji te posebne sovjetske filmske manifestacije v Ljubljani pa seveda tudi ne v formulacijah naših namer prav nič spremenilo. Dnevi sovjetskega filma ostajajo slej ko prej nadomestek za redni plasman teh del v našo cineastično zavest.

V zvezi s tem velja omeniti še nekaj dejstev. Med prvimi nemara to, da je Ljubljana v vsej Jugoslaviji edina, ki organizira redni vsakoletni vpogled v nove dosežke »sovjetskega ekrana«, pri čemer deluje neke vrste zakon inercije. Do uveljavitve drugih nacionalnih filmskih tednov v Ljubljani oziroma po Sloveniji kljub vsem priporočilom in dobrim željam ne pride, ali pa si vsaj ne morejo pridobiti značaja stalnosti — v drugih jugoslovanskih kulturnih centrih, zlasti v Beogradu, kjer se predstavitev preostalih nacionalnih kinematografij vsako leto zvrsti razmeroma precej, pa sovjetskega izbora, kot ga vsako leto pripravi Ljubljana, ne povzemajo. Glede na te in take okoliščine so ljubljanski dnevi sovjetskih filmov slejkoprej obsojeni na status obrobne in v nekem smislu celo zasilne prireditve, ki poteče brez vsakršnih »ekshibicij«, pač zgolj in samo kot prikaz izbora po možnosti najboljših in najbolj zanimivih ali vsaj dosegljivih boljših filmskih del s tekočega traku sovjetske filmske proizvodnje.

Kdo opravi izbor? Uveljavilo se je (praktično) pravilo, da prihaja do kombinacije povpraševanja in ponudbe. Sicer skromni krog zainteresiranih slovenskih poznavalcev sovjetskih filmskih dogajanj, zadrž predvsem v repertoarne preokupacije mednarodnih festivalov, ki se jih sovjetska kinematografija seveda udeležuje, ter v kritično publicistiko, ki do sovjetskih filmskih prizadevanj ni brezbrizna, sooč svojo listo želja s ponudbo, kakršno z druge strani z večjo



ali manjšo zavzetostjo vsiljuje beograjski Sovexportfilm kot uradno predstavništvo sovjetske kinematografije v Jugoslaviji. Rezultat je kombinacija, v kateri pa običajno vendarle prevladajo hotenja neposrednih organizatorjev ljubljanske prreditve.

Po tej poti je uspelo — tako ob prejšnjih kot ob letošnji priložnosti — pripeljati na ljubljanska platna (ob vsem, kar sodi v »nusprodukte« neke kinematografije) domala vsa pomembnejša in tudi zares pomembna dela vodilnih sovjetskih filmskih avtorjev sedemdesetih let: pa imenujmo v dokaz samo filme Tarkovskega ali Mihalkova . . . Sicer pa je v Ekranu vsakoletni sovjetski pregled sproti zabeležen, ovrednoten in dokumentiran.

Filozofsko nastrojeni filmski ustvarjalnosti, katere zastavo nosi v sovjetskem cineastičnem taboru prav Tarkovski, je v celotnem »opusu« moč pripisati dominantni idejno-estetski pomen in predvsem vrhunsko zanimanje filmske stroke na vseh svetovnih meridianih, toda vodilni trendi sovjetske kinematografije segajo vendarle drugam. Heroiziranje trpljenja in žrtvovanja v domovinski vojni se je v minulem desetletju sicer ohranilo kot obvezni programski del vseh posameznih sovjetskih studiov, a se hkrati vendarle skrčilo na razumno mero ter pri tem odstopilo dobršen del prostora filmskemu obravnavanju sodobnih življenjskih dogajanj. Fabule te vrste so se tako na sovjetskih repertoarnih listah kot tudi v programih naših izborov iz te kinematografije vsaj po številčni plati prebile v ospredje.

To je postalo še zlasti očitno ob letošnjem tednu, ko so bili med šestimi filmi štirje takšni, ki po žanru in sporočilnem namenu sodijo v kategorijo socialnih ali bolje rečeno človeških dram, vpetih v mozaik sedanjega, torej aktualnega življenja sovjetskih ljudi. To so bili filmi PRVIKRAT POROČENA (V pervie замуžem . . . režiserja Josifa Heifica), REŠEVALEC (Spasatel . . . režiserja Sergeja Soloveja), POSADKA (Ekipaž . . . režiserja Aleksandra Mitta) in ŽENA JE ODŠLA (Žena ušla . . . režiserke Dinare Asanove.) Med njimi so tako glede na pristop kot v izrazu samoumevne razlike, ki jih je pripisati afinitetam posameznih avtorjev, toda bistvenega pomena se zdijo vendarle njihove skupne poteze, ki tvorijo nekakšno rdečo nit dominantnih teženj v sedanji sovjetski kinematografiji. Skoznje se zrcali tisto, čemur pravimo ikonografija filmske ustvarjalnosti, porajajoče se pod določenim nacionalnim podnebjem.

Kaj je v osrčju teh ustvarjalnih teženj, ki so v sovjetskem primeru bolj ali manj neizogibno potisnjene v okvir dopuščenih izraznosporočilnih možnosti? Predvsem je očitno, da se sovjetski avtorji v svojem interesu za sodobna dogajanja izogibajo slehernemu soočanju z družbenopolitičnimi odnosi, tako v ideološkem kot neposredno političnem, torej angažiranim smislu besede. Družbenih ali političnih razmerij v sovjetskem filmu, ki se ukvarja s sedanjostjo, preprosto ni. Vsa pozornost je (se pravi: naj bo) osredotočena na zasebno, individualno moralno in socialno izrazito človekove eksistence in njegovih prazito zasebnih stisk, katerih poglobljena nota so posameznikove osebne ali družinske drame, nekakšni spleti okoliščin, ki vodijo k razbitju njegove sreče in prek njega k iskanju nove življenjske

oporne točke, kar vse ima poudarjeno humanistična, katarzična pa v dobršni meri celo sentimentalna obeležja, izhajajoča — med drugim — iz tradicije ruske romantike. Protagonisti teh fabul so praviloma dobri, pošteni, sposobni, globoko čuteči in občutljivi ljudje, ki pa jih je vsaj njihovi pozitivnosti navkljub doletela nesrečna zle usode. Iz nje se bodo skozi potek filma izkopal prek mnogih bolj ali manj psihološko in moralno naznačenih dramatičnih preizkušenj, katerih potek in razplet pa naj gledalcu sugerirata zaupanje v življenje in v smisel človekovega upornega brodenja prek težav.

Oglejmo si realizacijo tega pravila na posameznih fabulativnih vzorcih. Heific je v svoji protagoniski Tonji (Prvikrat poročena), ženi-materi, ki se je od zgodnje mladosti pa tja do »cvetja v jeseni« zavestno odrekala vsem lastnim življenjskim šansom (snubcem, študiju, poklicnemu napredovanju, urejenemu življenju) na ljubo in v prid svoje nezakonske hčerke, da bi ji pomagala premostiti vrzeli življenja brez očeta, ponazoril dramo humanega, čeprav jalovega samožrtvovanja, iz katere pa se ji naposled vendarle razpro vrata v novo, dragoceno kvaliteto — prek iskanega in najdenega sočloveka. Princip humane odrešitve in povračila za prestane muke je izpeljal karseda konsekvntno — navzven seveda vseskozi samo na planu privatnega doživljanja v dramo vpetih oseb, navznoter, implicitno pa vendarle v dotiku z relevantnimi družbenimi stanji, ki se, ne da bi bila o tem izgovorjena ena sama beseda ali izražen en sam namig, zrcalijo v življenjskih usodah posameznih protagonistov. Gre za njihov materialni status, za njihove (ne)možnosti socialne promocije, za odprtost ali raje zaprtost njihovih življenjskih obzorij — in če za nič drugega, navsezadnje tudi za to, da so si iz stisk, v kakršne so prignani v razvidnem tipu življenjskih okoliščin, torej tudi družbenih relacij (znotraj katerih je človeku-posamezniku določen natanko odrejen položaj ob minimumu objektivnih možnosti) prisiljeni pomagati sami, kot si vedo in znajo . . . Dinara Asanova je v svoji avtohtoni verziji drame a la Kramer proti Kramerju (Žena je odšla) ponazorila bolečo problematiko razkrojenja zakona, zadevajočo vse njene udeležence: moža, ženo in sina v enaki meri. Temeljno vprašanje je očitno (kot v zadevi Kramer) konflikt med človekovimi (ženinimi) latentnimi potrebami po uveljavitvi življenjskih ustvarjalnih teženj na eni in tradicionalno shemo družinskih razmerij na drugi strani. Gre za problemski sklop ženske eksistence, za njeno zavrtost v okvirih zakonske vezi — in v konsekvenci z vsem tem za poskus odrešitve, razvozlanja nakopičenih stisk in bega v novo eksistenco. Te kategorije sodijo same po sebi v zasebniško sfero človekovega psihološko-moralno-eksistenčnega urejanja lastne življenjske poti, odprte pa so nam pri tem vse priložnosti tudi za družbeno-kritično razločevanje človekovih možnosti v določenem (v tem primeru sovjetskem) družbenem sistemu. Žena zapusti dotedanje utesnjujoče okvire svojega življenja, ki pa, po vsem sodeč, niso samo okviri družine, temveč tudi okviri družbenega okolja in sistema v celoti, četudi o tem — iz razumljivih razlogov —

ne slišimo niti besede: dovolj očitno pa na to dimenzijo avtoričinega čutenja stvari opozori zaključni kader — protagonistka namreč odpotuje v Afriko in tako povsem, do kraja zapusti svoj »nevzdržni« življenjski prostor . . . Fenomen prikritega, neubesedenega, torej zamolčanega, a vendarle navznoter izraženega kritičnega videnja družbenih stanj v življenju mladih ljudi ponazarja Sergej Solovej v svoji varianti »čuvaja plaže«, abiturienta, ki preživlja dneve pred odhodom k vojakom kot reševalec na jezeru (odtod tudi naslov filma) in v tem nukleusu nekega individualnega dogajanja doživlja splet mladostnih dram v krogu svojih donedavnih sošolcev in učiteljev. V ozadju vsega je vendarle stanje družbenih odnosov, ki se v dovolj čistih tonih zrcali v življenjskih početjih in preizkušnjah posameznikov . . . Še najmanj učinkovito posega v to smer film režiserja Mitta (Posadka), o katerega akcijskem drugem delu (nevarno-drzno, a hkrati pogumno-mojstrskem poletu, ki je pomenil rešitev letala in potnikov pred kataklizmo grozljivega potresa nekje na azijskem vzhodu) nam v tej zvezi ne kaže govoriti; v obseg našega razmisleka pa sodijo zasebne zgodbe posameznih akterjev te fabule, pilotov-članov posadke, predvsem njihove družinske, ljubezenske, poklicne in temu podobne drame ali dramatične epizode, ki nam na dovolj avtentičen pa tudi neprizanesljiv način odpro pogled v vsakdanjost sovjetskega življenja, čeprav — na primeru Posadke — ne tudi globlje, k družbenim, strukturnim izvorom tega in takega načina bivanja.

Izrazna in sporočilna vrednost naštetih filmov, ki po vsem sodeč konstituira glavni tok sodobne sovjetske kinematografije, ne posega po skrajnih dometih filmske estetike pa tudi ne »definitivnega« ponazarjanja določenih življenjskih oziroma družbenih stanj. Dalo bi se zatrditi, da gre za dovolj stvarne, človeško razumevajoče in v tem smislu relevantne fragmentarne posege v življenjsko materijo časa, ne pa tudi za njeno suvereno razčlenjevanje, raztelesjevanje in vnovično rekonstruiranje na višji, umetniško in idejno nadgrajeni ravni.

Tej in taki viziji umetniške stvaritve je zmožgal — med sovjetskimi avtorji, ki so nam bili predstavljeni v znamenju leta 1980 — slediti edinole Andrej Tarkovski s svojim metaforičnim popotovanjem trojice svojih protagonistov v imaginarno skrivnostni svet tako imenovane Zone, ki je onstran vsega tukajšnjega, zemeljskega, sedanjega in vsakdanjega — in pomeni priložnost za preverjenje vseh človeških razmerij, moralnih dilem in eksistenčnih vizij. Zona ima pomen kritično očiščevalne distance, ki do kraja razgrinja in razgalja življenjske pozicije treh »popotnikov«, ki so se podali vanjo, da bi našli odnos do samih sebe in do vnanjega sveta. To je popotovanje po pokrajinah človekove notranjosti, torej duše, utrujene in izničene v puščavi razkroja vseh materialnih in duhovnih vrednot tam zunaj, v svetu, ki bodisi že je . . . ali šele bo. Popotovanje skozi Zono je iskanje izgubljenega in nedosežene človeške sreče, skladnosti in vseh drugih pozitivnih vrednot ter hkrati boleče, brezkompromisno, tragično spoznavanje samega sebe in dometov lastnih življenjskih možnosti.

V tej luči je sovjetski film daleč presegal okvire, ki so mu določeni.



## zapisovanja

### Filmsko ljubiteljstvo

Kinoklub Maribor se predstavlja (ob 10. obletnici)

Pred desetimi leti, 6. maja 1970. leta je nekaj zagnanih filmskih amaterjev ustanovilo v Fotokino klubu Maribor filmsko sekcijo. Neutrudni in ustvarjalni člani smo se spoprijeli z vsemi tehničnimi, administrativnimi in denarnimi problemi, ki jih v takem društvu ne manjka, brez primernih prostorov in zunanje pomoči smo že novembra istega leta organizirali prvi večer amaterskega filma v Kino gledališču Maribor. Na tem večeru amaterskega filma je bil prikazan tudi film *Motonauma 70* — prvo klubsko skupinsko delo takratnih članov mladega kluba. Film je bil lepo sprejet, saj je bil zanimivo posnet, dinamično zmontiran in zanimivo ozvočen. Leta 1971 so republiški festival amaterskega filma zaupali organizaciji Kinokluba Maribor in s tem je bil ta festival prvič prirejen izven Ljubljane. Dobro leto kasneje smo vneti člani Kinokluba Maribor že priredili prvi festival amaterskega dokumentarnega filma z znano kartico FADF MB-YU. Prispele je 60 filmov iz cele Jugoslavije, kar je bil za prvi specializirani festival zelo velik uspeh. Zelo uspešni pa smo bili tudi člani Kinokluba Maribor, saj smo od devet nagrajenih filmov dobili kar štiri nagrade.

Dela je bilo dosti, kljub temu pa smo člani našli še nekaj časa, da smo delali dobre filme, s katerimi smo tekmovali na jugoslovanških festivalih in pobirali visoke nagrade. Nastal pa je problem v Fotokino klubu. Zaradi razhajanja skupnih interesov s fotoamaterji je prišlo v juniju leta 1974 do odcepa kinosekcije od Fotokino kluba Maribor. Tako je kinosekcija postala samostojen Kinoklub Maribor.

Leta 1975 je dobil klub svoj skromen prostor v kleti bloka Goriške ulice 7. Prostor je bil za klubsko delo tako tesen, da smo morali člani Kinokluba na sejah stati. Takrat je bilo že 33 članov. Na

klubskih večerih so člani predvajali svoje filme in razpravljali o filmski problematiki, pridno smo se udeleževali medklubskih festivalov v Novem Sadu, Somboru, Ljutomeru, Jesenicah in zveznega v Beogradu. Nudili pa smo tehnično pomoč tudi nekaterim slovenskim klubom pri izvedbi festivalov. Pripravljati smo se začeli za tretji FADF, ki je bil februarja 1975. leta in dosegli visoko tehnično in organizacijsko raven.

Istega leta smo člani Kinokluba Maribor že bili izvoljeni v žirije festivalov. Tovariš Alfred Meglič v žirijo internacionalnega festivala v Marburgu, tovariš Franjo Štromajer na 11. zveznem festivalu v Beogradu in tovariš Edi Malekovič na republiškem festivalu v Radomljah.

Priredili smo A tečaj za kinoamaterje. Klub je že v tem času imel pet amaterjev prvega razreda: Hugo Lešnik, Franjo Štromajer, Ervin Kralj, Rudi Jakel in Edi Malekovič. Franjo Štromajer je vodil kinoamaterski krožek na osnovni šoli »Angel Besednjak«.

Delo je potekalo po programu, organizirali smo festivale, klubsko delovali, snemali nove filme in z njimi sodelovali na festivalih po Jugoslaviji in že izven naših meja — Marburg, Trst, Vrba na Koroškem, kjer smo ponovno dosegli vidne uspehe in dobili medalje in diplome. Prirejali smo samostojne projekcije lastnih filmov.

Največji podvig in uspeh je Kinoklub Maribor dosegel z izdelavo dokumentarnega filma »Maribor nekoč in danes« na 16 mm traku. Film smo timsko pripravili, ga posneli v šestih tednih, zmontiran pa traja 28 minut. To je bilo leta 1977. Film je bil prikazan v prijateljskih mestih Marburg in Szombathelyu na Madžarskem.

Klub smo registrirali tako, da ima pravico snemati filme za zunanje naročnike in delovne organizacije. K temu smo bili prisiljeni zaradi simbolične dotacije, ki ni bila dovolj za redno delovanje kluba.



*Tovariši iz Kinokluba Maribor so se prijazno odzvali našemu pozivu in po svojih najboljših močeh predstavili svojo dejavnost tako v preteklosti kot v sedanosti. Upamo, da bo objava tega prispevka spodbudila tudi njihove kolege v vseh ne tako maloštevilnih slovenskih kinoklubih, da se predstavijo v naši reviji.*

**Ekran poziva vse Kinoklube v Sloveniji naj se odzovejo našemu pozivu za sodelovanje. V naslednjih številkah bomo predstavili oziroma se bo predstavil vsaj en slovenski Kinoklub.**

Lotili smo se naslednjih sne-manj: »Gradnja SD II«, daljnovo-da za 380 kV, postaja RTP Maribor in »Podlog« na 16 mm filmu in tekmovanje barmanov ter peta pivoviada na 8 mm traku.

Organizirali smo tudi tečaj za kinoamaterje, v Ljubljani pa smo vodili seminar za mentorje amaterskega filma.

Vsa ta leta delovanja se je Kino-klub Maribor boril za ustrežnejše klubske prostore, kar mu je končno uspelo l. 1977. Prostore je dobil v kletnem zaklonišču bloka v Goriški ul. 2 po zaslugi tov. Poliča. Prostorji so bili v poraznem stanju, a ustrezno smo jih uredili z lastnim prostovoljnim delom in z lastnimi sredstvi člani Kinokluba Maribor. Pridobili smo projekcijski prostor, pisarno in sanitarije. Delo v klubu je dobilo še večji elan. Dve osnovni šoli sta dobili svojega mentorja za kino krožek. tov. Slavko Osebnik je postal mentor na osnovni šoli v Framu in Božidar Kunstelj na osnovni šoli v Zg. Kungoti.

Vsakoletni tečaji za kinoamaterje so dobro obiskani. Tečajniki si pridobijo osnovno znanje o kameri, tehniki snemanja, montaži filma in ozvočenju pa o idejah in scenariju. Zadnje leto se število članov počasi, a vztrajno veča in pomlajuje, kar ima tudi vidne učinke v delovanju kluba. Pono-vno je zaživelo pravo klubsko življenje, saj novi člani z zanimanjem spremljajo in poslušajo razlage o filmu, tehniki snemanja, o ozvočenju in o novostih na svetovnem področju filmske tehnike. Vsak teden si ogledujemo filme naših starih in novih članov, debatiramo o posnetem filmskem materialu in razpravljamo o napakah pri snemanju.

Tudi tehnično smo napredovali, saj je tov. Rudi Jakl predelal dva Eumig kinoprojektorja za nove, močnejše žarnice in s tem smo dosegli že skoraj profesionalno osvetljeno sliko za dvoranske razdalje. To se je pokazalo tudi pri zadnjem osmem FADF, saj je bila slika svetla in briljantna. Festival je dosegel novo kvaliteto na organizacijski in tehnični ravni. Dvorana je bila zopet pre-majhna, saj so morali ljudje ostati zunaj. 8. FADF smo naslednji dan prenesli v Zagreb in s tem prikazali kvalitetne filme še širši javnosti.

Vsa ta leta smo v našem klubu posebej gojili dokumentarni film, za katerega menimo, da je prvi-na amaterskega filma. Veliko število zbranih filmov na tem po-

dročju, ustvarja našo bogato slovensko kulturno zakladnico. Da pa ta dejavnost ni ostala samo pri nas, smo vsako leto zbirali kinoamaterje dokumentarnega filma FADF — Maribor.

Pridno delujemo tudi s filmskimi amaterji izven naše države. Priredili smo projekcijo za poljsko delegacijo in s filmi smo se udeležili projekcije v prijateljskem mestu Greenwich. Organizirali smo projekcijo zagrebške kinoteke — danski nemi filmi, projekcijo naših in greenwichskih filmov v Mariboru, projekcijo za upokojence v Rušah in Mariboru, sodelovali na kulturnem mesecu v Zg. Kungoti, priredili projekcije v šolah in ustanovah, itd.

Izdelali smo večje število doma-čih in tekmovalnih filmov ter z njimi tekmovali doma in na tu-jem. Sodelovali smo v Avstriji in na Češkem, kjer je naš član Franc Kopic dobil bronasto in srebrno plaketo za film TV<sup>2</sup>. Ta film je bil prikazan tudi na ljubljanski televiziji v oddaji Srečanja.

Sodelujemo tudi s klubi v Slove-niji. Nudimo jim tehnično in delno tudi organizacijsko pomoč. Tega so bili deležni klubi v Radomljah, Vuzenici in nekateri drugi, s katerimi sodelujemo na družbenih projekcijah. Te projekcije pa si želimo razširiti in izgledi za to so dobri.

Delo z mladino je bilo v našem klubu ves čas problematično. Šele letos jeseni nam je končno uspelo sestaviti pionirsko filmsko sekcijo Kinokluba Maribor, ki šteje 15 pionirjev iz mariborskih osnovnih šol. Vodi jo tov. Edi Malekovič. V ta namen smo kupili tudi našo prvo Super 8 kino-kamero, s katero bodo snemali pionirji svoje bodoče filmske stvaritve. Dvakrat do trikrat na leto prikažemo pionirjem bloka, v katerem delujemo, naše filme, o katerih se s pionirji tudi pogovarjamo in na ta način jih tudi filmsko vzgajamo.

Vsako leto jeseni izvedemo svoj klubski filmski festival amaterskega filma, na katerem kritično pregledamo svoje nove filmske stvaritve. Festival nato javno prikažemo mariborski publiki. Letos smo festival razširili še na počitniški in družinski film. To smo naredili zato, da se na festivalu lahko pojavijo tudi naši člani, ki ne snemajo svojih filmov za festivale, ampak samo za svoje lastno razvedrilo. Tak festival nas v lastni organizaciji stane zelo malo, saj plačamo samo di-

plome in dvorano, vse ostalo pa opravijo naši aktivni in zagnani člani zopet zastonj.

Tudi družbenopolitično sodeluje-mo na mnogih področjih kot de-legati ali vodilni člani. Prisotni smo v programih in komisijah kulturne skupnosti Maribora in kulturne skupnosti Slovenije, v Izvršnem odboru kino saveza Jugoslavije, v zvezi kulturnih organizacij Maribor in zvezi kultur-nih organizacij Slovenije in v zvezi organizacij za tehnično kulturo Slovenije.

V zadnjem letu je novi odbor dal večji poudarek informiranju naših članov, ki bolj neredno prihajajo na sestanke. Tako njim in vsem ostalim pošiljamo redna mesečna poročila o delovanju kluba, sestankih, sklepih izvršnega odbora, o doseženih nagra-dah naših članov, o naših novih filmih in ostali tekoči proble-matiki. Ta poročila so naletela pri vseh naših članih na odobravan-je, pa še izvršni odbor ima hiter pregled nad izvajanjem sprejete-ga programa za tekoče leto.

Naša naslednja naloga je, priti iz anonimnosti. Vsa ta leta se je v klubu ogromno delalo in zelo malo govorilo o delu v širši javnosti. Uspehi so vidni povsod, za občane pa na žalost samo en-krat do dvakrat na leto, ko slišijo po radiu ali berejo v tisku o naš-em festivalu FADF, ki ga pri-pravljamo tri do štiri mesece in to je v glavnem tudi vse. Je pa tudi izjema, saj nas je letos obiskal novinar Večera in napisal o naš-em delu in klubu obsežnejšo re-portažo. Toda s tem ne moremo biti zadovoljni, pisali in pošiljali bomo članke o delu našega kluba ne uredništva naših dnevni-kov in revij.

Vsa ta leta pridnega dela so vid-na tudi pri naših nazivih klubskih tovarišev, saj so nekateri že postali kinoinstruktorji, mnogim pa manjka od tega naziva samo še en tečaj. Povečalo se je števi-lo kinoamaterjev l. razreda: Rudi Jakl, Elza Ban, Franjo Štromajer, Edi Malekovič, Hugo Lešnik, Slavko Osebnik, Franc, Kopic, Karl Pelcl, Maks Štuhec, Dušan Ivanišič, Franc Pernek. Dosti jih je že zbralo zahtevano število točk za kandidate — mojstra amaterskega filma: Rudi Jakl, Elza Ban, Franjo Štromajer in Hugo Lešnik. Naše pridno, vča-sih celo garaško delo daje tudi rezultate, saj so posamezniki dobili odlikovanja za svoje neu-trudno delo v klubu. Tako je veli-ko opisanega prav zasluga Edija

Malekoviča, dolgoletnega pred-sednika, ki je dobil bronasto in srebrno plaketo Borisa Kidriča FKZ Slovenije.

Ker so člani tako aktivni na repu-bliškem in zveznem nivoju, je tu-di Kinoklub Maribor dobil zlato plaketo UNICA, kot najboljši Ki-no klub v Jugoslaviji v letu 1979, kar je najvišje možno priznanje za kinoklub, ki aktivno in kvaliteto deluje v Jugoslaviji. Plaketo podeljuje Svetovno združenje ki-noamaterjev. Sledila je še zlata plaketa Ljudske tehnike Jugos-lavije in diploma SOAFJ za 10-letno uspešno delo. Na republiš-kem festivalu na Prevaljah pa je klub letos osvojil prehodni pokal kot najuspešnejši kinoklub na festivalu.

Z doseženim pa nikoli nismo in ne moremo biti zadovoljni. Zato si želimo delati še bolje, še bolj ustvarjalno in pridobiti čimveč novih delovnih članov ter jim dati dosti praktičnega znanja. Če-prav zapustijo naš klub, so le postali filmski amaterji, ki nimajo samo kinokamere, marveč tudi bogato znanje in izkušnje.

Med tem časom smo se lotili snemanj za tuje naročnike: Je-klotehna, Tovarna sladkorja Or-mož, Hitra cesta, Inženiring biro, Geološki zavod, Vlak bratstva, Slovenske konjice, Talis ter filme za Skupščino občine Maribor.

Pripravili bomo še nove projekci-je za občane na raznih koncih Maribora in tako še bolj prodrli v javnost, da vidijo delo in filmsko ustvarjalnost Kinokluba Maribor. Vedno smo si želeli, toda še pre-malo naredili, da bi vključili v naše klubske večere kinoama-terje Maribora, ki niso naši člani. To ne bi bilo posebno težko, saj je v Mariboru prav gotovo 1000 filmskih kamer super 8 in dovolj filmov, samo lastnike bi morali na kak način pritegniti in motivi-rati za projekcijo. Ob gledanju njihovih filmov bi se z njimi pogo-varjali in na njihovo željo dali tudi oceno določenih filmov.

Naša velika želja, da bi bila dota-cija od ZKO Slovenije in ZKO Maribor tako visoka, da se nam ne bi bilo treba ukvarjati s proiz-vodnjo filmov za tuje naročnike in da bi se lahko popolnoma posvetili amaterskemu klubske-mu delu. Na žalost pa vemo, da je to nedosegljivo. Imamo pa še eno željo, da bi 10. FADF prerase-l meje Jugoslavije in postal in-ternacionalni festival — IFADF — MB YU.

pripravila:  
**Božidar Kunstelj**  
in **Vili Klemenčič**



**Kdaj inštitut?****Se sprašujemo že nekaj let!**

Pravzaprav od takrat, ko smo iskali rešitev za filmski muzej in strokovno knjižnico, ki sta zdaj vključena v okvir Slovenskega gledališkega muzeja. Takratnih razgovorov, iskanj in prizadevanj se je udeležil tudi delegat SAZU, književnik Anton Ingolič. Iskanja so bila naravnana najbrž v sprejemljivo rešitev: Inštitut naj bi vključeval tri področja — filmsko, gledališko in radiotelevizijsko. V okviru teh oddelkov naj bi se z razvojem oblikovale ustrezne sekcije. Dalj od teh prvih osnovnih razgovorov vse do danes nismo prišli in ni bilo nič storjenega.

Pričujoči zapis želi vspodbuditi in razgibati vsaj filmsko področje, kajti vsi tisti, ki se kakor koli ukvarjamo, ali bi se želeli ukvarjati, na področju filmske kulture, bodisi z ustvarjalnostjo, kritiko, publiciteto, teorijo, zgodovino, dokumentacijo in raziskavami, se srečujemo pri svojih prizadevanjih z nepremostljivimi prazninami, ki največkrat onemogočajo, deloma pa močno ovirajo vsako resnejše in uspešno delo. Pobudo za oživitvev razmišljanj o inštitutu in orientacijo za rešitev tega vprašanja je sprožilo gradivo, ki sem ga zbral iz programskega orisa znamenitega Češkoslovaškega filmskega inštituta v Pragi. Ta ustanova sodi po svojih uspešnih prizadevanjih in rezultatih v sam evropski in svetovni vrh. Soočenje z orisom programa tega inštituta bi utegnila oblikovati osnovna izhodišča za naša stvarna načrtovanja in realizacijo. Vsa prizadevanja na področju filmske kulture bi z Inštitutom dobila trdno podstat in možnosti, da bi ustvarjalci in raziskovalci, z rezultati svojega dela, stopali v korak s svetovno kinematografijo.

Filmski inštitut v Pragi, center za teoretično in raziskovalno delo in dokumentacijo, je samostojna ustanova delovne organizacije Češkoslovaški film.

Kakšne so njegove naloge in kam vse sega njegova dejavnost?

Filmski inštitut v Pragi je, kot pravi njegov direktor dr. Slavoj Ondrušek, inštitut »sui generis«.

Povezuje teoretično delo z bogato dokumentacijo in bogatimi filmskimi zbirkami. Sodijo, da je to sodoben filmski arhiv s skupino teoretikov. Glavne naloge so teoretično in raziskovalno delo za področje filma, skrb za filmski arhiv in njegovo izpopolnjevanje, izkoriščanje teh zbirk pri znanstvenem in kulturno političnem delu, zbiranje, obdelava in uporaba filmskih informacij, ki naj služijo tudi izdajateljski aktivnosti. Povezovanje teorije z raziskavami, z bogatim dokumentarnim zaledjem in filmskimi zbirkami, predstavlja za tekoče teoretično delo velikansko prednost. Inštitut istočasno uresničuje vse naloge, ki mu jih nalaga članstvo Mednarodne organizacije filmskih arhivov FIAF. Dodati je treba, da je Češkoslovaška eden izmed ustanovnih članov te organizacije, ki je bila ustanovljena 1946, ko je v Pragi obstajal arhiv pri Centralni distribuciji filmov.

V zadnjih letih je bil Inštitut pomlajen z diplomanti visokih šol. Mnogi izmed njih so dosegli že razne znanstvene in pedagoške naslove različnih stopenj.

In kakšna delovna področja ima Inštitut?

Na prvem mestu je treba vsekakor omeniti najmočnejši oddelke — filmske zbirke, ki so nekakšen sektor filmskega arhiva. Ta sektor hrani, razen nekaj nepomembnih izjem, filme celotne nacionalne proizvodnje. Poleg tega ima dragocene posnetke tujega porekla iz začetka tega stoletja (na primer: veliko ročno koloriranih filmov iz proizvodnje »Pathé«, zgodnje stvaritve režiserja Griffitha, prvobitne kopije Georgesa Melièsa, ali na primer prve kopije Vsevoloda Pudovki-

novega filma »Burja nad Azijo«, Eisensteinove »Generalne linije« in še niz drugih. Filmoteka hrani devet tisoč dolgometražnih in devet in pol tisoč kratkometražnih filmov in deset tisoč negativnih kopij, kar znese preko petdeset milijonov metrov filmskega traku. Osnovna naloga filmskega arhiva je zbiranje, shranjevanje in strokovna obdelava arhivalij, ki dokumentirajo češko in slovaško filmsko proizvodnjo in proizvodnjo drugih kinomatografij.

Sektor filmskih informacij (ima tri oddelke), je pomemben informativni center celotne Češkoslovaške kinematografije. Zdaj se reorganizira, preoblikuje in modernizira.

Oddelke dokumentacije zbira, razvršča in vrednoti gradivo, ki je povezano z domačo in tujo filmsko ustvarjalnostjo in omogoča in posreduje informacije širšemu krogu interesentov.

Oddelke strokovne knjižnice in bibliografije je pravzaprav center Filmskega inštituta za tisk. Razpolaga s petinsedemdesetimi tisoči zvezkov strokovne literature iz celega sveta. Center to strokovno literaturo preučuje.

Inštitut izdaja četrtletni zbornik teoretičnih del »Panorama«, »Filmsko kroniko« in »Filmski pregled«. Izdajateljski oddelke objavlja izvirno in prevodno strokovno literaturo.

Sektor za filmsko teorijo posveča največ pozornosti osnovni študiji o filmski frazeologiji, ukvarja se z raziskavami o težnjah v češki in slovaški filmski ustvarjalnosti, obdeluje in objavlja gradivo za »Zgodovino češkoslovaške kinematografije«. Veliko si prizadevajo tudi z raziskovalnim načrtom »Sodobna kultura filmskega gledalca v ČSSR«.

Menijo, da so bili v zadnjem obdobju zelo uspešni pri študijah, ki govore o oblikovanju socialistične realnosti v češkem filmu.

Tudi zgodovino imajo v precejšni meri raziskano in obdelano. Začetki češkoslovaške kinematografije so obdelani v monografijah. Največ zaslug zanje ima filmski zgodovinar in strokovnjak Zdenek Šštábla, CSc. Objavili so niz študij o mladinskem gledalcu in o problematiki lutkovnega filma izpod peresa strokovne sodelavke za to področje dr. Marije Benešove.

Filmski inštitut v Pragi tesno sodeluje s slovaškim filmskim inštitutom v Bratislavi na osnovi skupnega načrta, ki ga je oblikovalo vodstvo češkoslovaške kinematografije. Ta načrt predvideva razumno delitev dela. Inštitut v Bratislavi raziskuje prvenstveno slovaško filmsko kulturo, skupno pa razvoju povojne češkoslovaške kinematografije. Za reševanje določenih nalog oblikujejo skupne strokovne delovne skupine.

Češkoslovaški filmski inštitut živo sodeluje s sorodnimi ustanovami v tujini. (Inštitut Goskino Moskva, Staatliches Filmarchiv Demokratične republike Nemčije, vsi filmski inštituti v socialističnih deželah, Pariška Sorbona in njena kinoteka, Museum of Modern Art — New York, Ameriški filmski inštitut Washington in drugi). Tesne stike imajo tudi s sodelavci v nekaterih deželah Južne Amerike.

Samo po sebi se zastavlja pomembno vprašanje, kakšen pomen ima delo Češkoslovaškega filmskega inštituta za filmsko ustvarjalnost?

Teorija in praksa neprestano vzajemno delujeta druga na drugo. Ustvarjalnost je s svojo problematiko poglavitni predmet obravnave, delo Inštituta pa, gledano z druge strani, v marsičem pomaga filmskim ustvarjalcem. Vsestransko jih informira o gibanjih in dosežkih svetovne kinematografije, teoretične analize jim omogočajo določene predstave o trendih in potrebah češkoslovaške kinematografije, redno jih seznanja s teoretičnim ovrednotenjem njihove ustvarjalnosti in prireja strokovne seminarje na domačih filmskih festivalih. Zanje se izdajajo interna poročila, ki jih ne informirajo samo o dosežkih svetovne kinematografije, marveč tudi o odmevih na njihove filme v tujini.

Inštitut uspešno sodeluje z »Združenjem čeških dramskih umetnikov. Sporazumno organizirajo strokovne seminarje.

**Jože Gale**



## kinoteka

*Spominu nedavno preminulega pisatelja, kulturnega in političnega delavca Bena Zupančiča, ki je s svojim delom nemalo zadolžil tudi slovenski film, se je ljubljanska kinoteka 13. novembra 1980 skromno oddolžila s projekcijo filma VESELICA. Objavljamo besede, ki jih je uvodoma povedal Matjaž Klopčič.*

13. XI. 1980  
(ob projekciji VESELICE)

Čez nekaj minut bo stekla preko tega platna zgodba kurirja Aleša. V starem, prilasčenem ambientu ljubljanske vile. Z vsemi tistimi atributi novega, poveljnega časa, v katerem smo odrasčali in živeli. V katerem smo se spoznavali, v katerem smo se ljubili, pozabljali na strahote vojne in praznovali nova pravila življenja, ki nas je zapljuskalo s tolikanj novimi uspehi in še bolj z občutki uspehov. Le redkokdo je uspel v tem istem času pozabiti na omotičnost zmagoslavja in pogledati okrog sebe, zapisati in uprizoriti tisto, kar je bila tudi kritična problematika tistega časa, ki je hitro pozabljal in gluho slavil. Eden teh redkih ljudi je bil Beno Zupančič in zgodba, po katerem je nocojšnji film posnet je eden izmed njegovih številnih tekstov, ki so služili kot predloge za filme in televizijske drame: prav gotovo je on naš najpogostejše ekraniziran pisatelj. Priljubljenost in prodornost teh ekranizacij sta opozarjali na to, da gre za pripovedi, ki so na zvest, pošten način predstavljali tiste junake družbene preobrazbe teh desetletij, v katerih se je naš človek dokaj jasno, brez olepšav in patosa prepoznaval.

Beno Zupančič je bil čudno poln, močan, vesel in navdušujoč človek in film, ki ga bomo nocoj gledali je den ključnih del velikega vzpona slovenske filmske kulture, ki se je odvijal ravno v tistih letih, ko je bil Beno predsednik sekretariata za kulturo. Bil je tedaj, pred slabimi dvajsetimi leti eden najmlajših in najbolj prodornih družbenopolitičnih delavcev tistega časa, ko je naša filmska produkcija dosegla enega svojih kvalitetnih vrhov. To je bil čas BALADE O TROBENTI IN OBLAKU, PLESA V DEŽJU, DEVETEGA KROGA, AKCIJE, VESELICE in pomembnega vzpona slovenskega kratkega filma. V oživiljanje Zupančičevih oseb pa so debitirali in se tudi proslavili mnogi slovenski in ju-

goslovanski igralci, od Mihe Baloha, Mirka Bogataja do Radeta Šerbedžije in Tanje Poberžnik. Velik del najboljšega, kar je premogel slovenski gledališki svet v zadnjih desetletjih se je ohranilo v njegovih ekranizacijah. To so obrazi Vide Juvanove, Nike Juvanove, Ive Zupančičeve, Mire Sardočeve, Duše Počakajeve, Slavka Jana, Jožeta Galeta, Staneta Severja, Janeza Škofa, Poldeta Bibiča, Toneta Slodnjaka, Lojzeta Rozmana, Andreja Kurenta in koliko drugih še. Veliko naših filmskih ustvarjalcev mu mnogo dolguje, med njimi prav gotovo kolega Jože Babič in še posebno jaz. Dolgujem mu ne samo njegovo nesebično zaupanje, s katerim mi je prepuščal in tudi zagovarjal moje ekranizacije njegovih del, še posebej pa sem njegov dolжник tudi za priliko, da sem se lahko izpopolnjeval v tujini.

Verjamem tudi, da je velik del te posebne vitalnosti in prodornosti slovenske filmske kulture tega časa izviralo tudi iz opore in razumevanja, ki ga je Beno Zupančič v začetku šestdesetih let lahko posredoval s svojega mesta.

Bil je sovražnik vsake približnosti, praznega besedičenja in tistega vrtičkarstva, ki je obljubljal, da se bo prevesilo v drugačno pijanost navdušenjem mamilo.

S svojim neizmernim zaupanjem, voljo, s svojim svetlim nastopom in jasno besedo je pomenil trdnega in zanesljivega, delovnega prijatelja našemu filmu in našemu kulturnemu življenju.

Vedel je da je glavna naloga politike dandanes povezovati svobodo z razreševanjem socialne neenakosti, glavna naloga kulture pa je narediti najvišje dosežke človeškega duha dostopne kar največjemu številu ljudi. Dobro je vedel, da ni pomembno nikakrš-

no zatekanje v preteklost, da je mnogo važnejše odkrivati tiste poteze v prihodnosti, ki jih zahteva naša preteklost.

To kažejo njegove osebe, katere so prisile koncentracijskih taborišč in zaporov skušale narediti za sužnje zato, ker so se velikokrat obnašali kakor junaki. Ta potlačeni narod golih, sestradanih in izmučenih ljudi, ki so dobro vedeli, da če tudi ne bodo več videli svobodne dežele, umirajo z dušo zmagovalca.

To je bilo ne nazadnje tudi živo, z ljubeznijo napolnjeno pričevanje o Ljubljani, mestu, ki ga je nadvse ljubil in prav gotovo usodno drugače zapuščal kakor junakinja njegovega zadnjega romana NOČ IN DAN, ki si je izmišljala nove besede, zato ker ji njeni bližnji niso imeli ničesar več povedati.

Tu imamo cel repertoar mladostnih spominov, kjer je visoko pripeti mesec in stožec z baterijo, ki riše risbe nad predmestnimi vrtičkastimi njivami, cel svet. Nova srečanja in slutnje novega pa skrivnosti, ki napolnjujejo okorne in slabo razgledane ljudi s pogumom in osupljivim iskanjem svojega lastnega mesta v prebujajočem se življenju. Skoraj v vseh njegovih junakih je pričujoča radoživost, vztrajnost in trdovratna upornost pred konvencijami, pred osipanjem tistega najboljšega, kar doraščajočega človeka melje in prevrača. In če umre Popaj, ki ima Merkucijev čar fantaziranja in navdušenje, je to zato, ker je to davek stažemu svetu, ki potrebuje podobne svetilnike na poti v novo življenje, kateremu je Beno posvetil pravzaprav vse svoje snovanje.

In kaj naj bi bilo gibalo in načelo nastopanja, ki kaže zanesljivo v prihodnost?

Najbrže bi Beno vedno odgovoril tako, kot smo bili vajeni razbrati iz njegove zapisane besede. Za

dvoje gre: za omiko in pogum! In pri tem je dobro vedel, da ni omika nikakršna dediščina, pač pa je odlika, katero si je treba priboriti in jo osvojiti.

Ob tem mraku, ki bo vsak trenutek zagrnjal to dvorano... Ko se bo srebrna, nemirna svetloba razpredla med hladnim zidom in belim platnom za mano, verjamem da bo film s svojim čudovitim obnavljanjem življenja spet spletel obraze junakov Bena Zupančiča. In medtem ko bodo njegovi izmučeni talci, ostrizena Filomena, zasanjani Popaj, razdvojeni kurir Aleš in obupana partizanska mati oživljali in osupljali, slutim v obrazih, ki se bodo seznanjali z njimi v prihodnosti, občuteno besedo zahvale — za njegovo delo, za zavezojočo predanost mestu, našemu jeziku in našemu slovenskemu filmu.

Ne vem, kaj bi Beno rekel, če bi me lahko slišal? Najbrže bi se namuznil s tistim čudnim stiskom ramen, ki so vedno nekoliko višje v desno. Njegove svetle oči bi se zagledale naprej... Potem bi najbrže rekel tako kakor je že velikokrat: veste, vedno je bolje vsaj nekaj malega narediti, namesto da samo veliko govorite in obljublimate!

In mi vemo, da je samo eno dejanje tisto, katerega ne premaga ne pozaba časa, niti ne zakrije pretakanje voda in zvezd. To je ustvarjalno dejanje, s katerim s človek vedno upira in trga smrti.

In Beno Zupančič je v tem prav gotovo uspel!



Beno Zupančič in Matjaž Klopčič na snemanju Zadnje šolske naloge



**zapisovanja****programi ameriškega avantgardnega filma**

Od srede decembra se ob petkovih večerih v ljubljanski Kinoteki spoznavamo z ameriškim avantgardnim filmom. Gre za poseben program, ki so ga ameriški sestavljanci naslovili »Zgodovina ameriškega avantgardnega filma«. V sedmih večerih, ki bodo trajali še tja do januarja, bomo videli skupno 35 filmov od zgodnjih začetkov leta 1939 do ne najbolj svežih stvaritev iz leta 1972. O predvajanih filmih bomo obširneje poročali v naslednji številki.

vs

**Škucovi filmski večeri**

V okviru številnih filmskih (predvsem eksperimentalnih in video) predstavitev je ljubljanski Študentski kulturno-umetniški center v sodelovanju z zagrebškim Centrom za multimedialno raziskovanje, organiziral sredi decembra ogled filmov dveh predstavnikov »filmske delavnice« iz Lodza; Marije in Ryszarda WAŠKA. Zdaj 32-letni avtor je leta 1974 končal študij filmskega tehnika na PWSTIF v Lodzu. Tam je od začetka prejšnjega desetletja z Rubakowskim in Bruszewskim vodil delavnico filmske šole, ki se je opredelila za brezjezikovno koncepcijo filma. Doslej je za njim približno štirideset filmov, v katerih je zlasti raziskoval odnos med zvokom in filmsko sliko, ki jih je uspešno predstavil na festivalih v Londonu, Parizu, Genovi. V Ljubljani smo videli filme iz obdobja 1972 do 1979. Otvoritveni *Wernisaž* je dokumentarec o

mednarodni razstavi umetnikov, katerih dela je moč brati tudi z otipavanjem. Film je sicer kot debi podpisala Waškova žena Marija in je zapis o razstavi za slepe. Ves čas so v kadru le prsti, ki spoznavajo lesene, papirne, tekstilne in kovinske objekte, ki se izmenjavajo s črnimi blanki (redni vizualni svet slepih), medtem pa off glas obiskovalcev beleži proces prepoznavanja. Informativno pomembna je *Zgodovina konstruktivizma na Poljskem* v dvajsetih letih v dveh delih. Med šestimi eksperimentalnimi filmi je »A-B-C-D-E-F = 1-36« iz leta 1974 narejen v tipični konstruktivistični maniri. V »Od A do B in od B do A« se pred statično kamero Waško z mikrofonom oddaljuje od nje in približuje k njej, gre iz kadra in se vrne vanj, ob tem pa šteje metre oddaljevanja in približevanja. Najbolj zanimiv v tej seriji filmov pa je bil »30 zvočnih situacij« iz leta 1975. V tridesetih različnih okoljih »igralca« udarja statična kamera in usmerjeni mikrofoni v interierjih 5 metrov oddaljen od dogajanja, v eksterierjih pa 10 metrov. Rezultat: različni zamiki med podobo in zvokom, pač glede na okolje.

Nadalje so »škucovci« (v Pionirskem domu in v prostorih ŠKUC) odvrteli skoraj celoten opus predstavnika mladega nemškega filma: *Wernerja Herzoga*. (Skrivnost Kasperja Hauserja, Portret Wernerja Herzoga, Woyzeck, Stroszek, dokumentarca Zemlja teme in molka in La soufriere, Steklo srce, Znaki življenja, Fata morgana in Velika ekstaza rezbarja Steinerja). To je že druga avtorska predstavitev sodobne nemške filmske produkcije (spomladi so organizirali Fassbinderjev cikel), ki ga bo — po vsej verjetnosti — spomladi 81 zaključil »Ekranov teden« s filmi Wima Wendersa in Petra Handkea.

mš

**Etnološki filmi na Filozofski fakulteti**

PZE za etnologijo na FF v Ljubljani je v okviru 40-letnice svojega delovanja na ljubljanski Univerzi v tednu od 8. do 12. decembra poleg razstave, nastopov, razgovorov in predavanj predstavila tudi izbor etnoloških filmov. Predstavljeni so bili filmi DDU — Univerzum: Nabiralništvo, Promet, Lan, Vinogradništvo, Mlin, Sirjenje na ovčji planini, filmi o pravljicarjih, Galjevica Naška Križnarja in njegova video kasete o stanovanjskih načinih v Novi Gorici. Film si bili narejeni v sodelovanju z etnologi in so dragocen zapis naše preteklosti — običajev, obrti, socialnega in duhovnega življenja. S svojo neposrednostjo in zgornostjo vmetno dopolnjujejo pisano besedo raziskovalcev.

**Mojstri ekrana**

Filmsko gledališče v Novi Gorici je v sodelovanju Zveze kulturnih organizacij Nova Gorica, novogoriškim kinopodjetjem in Jugoslovansko Kinoteko v Beogradu priredilo v prostorih Velike dvorane Kulturnega doma v Novi Gorici cikel filmov Jugoslovanske kinoteke — Mojstri ekrana.

Pozdraviti velja pobudo kinoteke, da s svojim programom gostuje izven matičnih dvoran, kot tudi pripravljenost novogoričanov, ki so se odločili, da bodo (več ali manj redno) predstavljali starejše in nove filme izven rednega distributerskega programa. Starejše je potrebno ponovno gledati, spoznavati in preverjati, da so si to zaželeli filmski ljubi-

telji in delavci na Primorskem, pa je več kot razveseljujoče spoznanje.

Od 9. do 14. decembra so se predstavili naslednji mojstri ekrana: *Orson Welles* (Skrivna kartoteka, 1955), *Anthony Harvey* (Holandec, 1966), *Manuel Gomez* (Prvi napad z mačetami, 1969), *Miklos Jancso* (Tako sem se vrnil, 1965), *Luis Bunuel* (Dnevnik sobarice, 1964) in *Kenji Mizoguchi* (Križana ljubimca, 1955).

Kinotečno prireditev je pospremila publikacija z izčrpnim in tehnim tekstom ter korektno oblikovalsko zasnovano.

**Robert Bresson v Kinoteki**

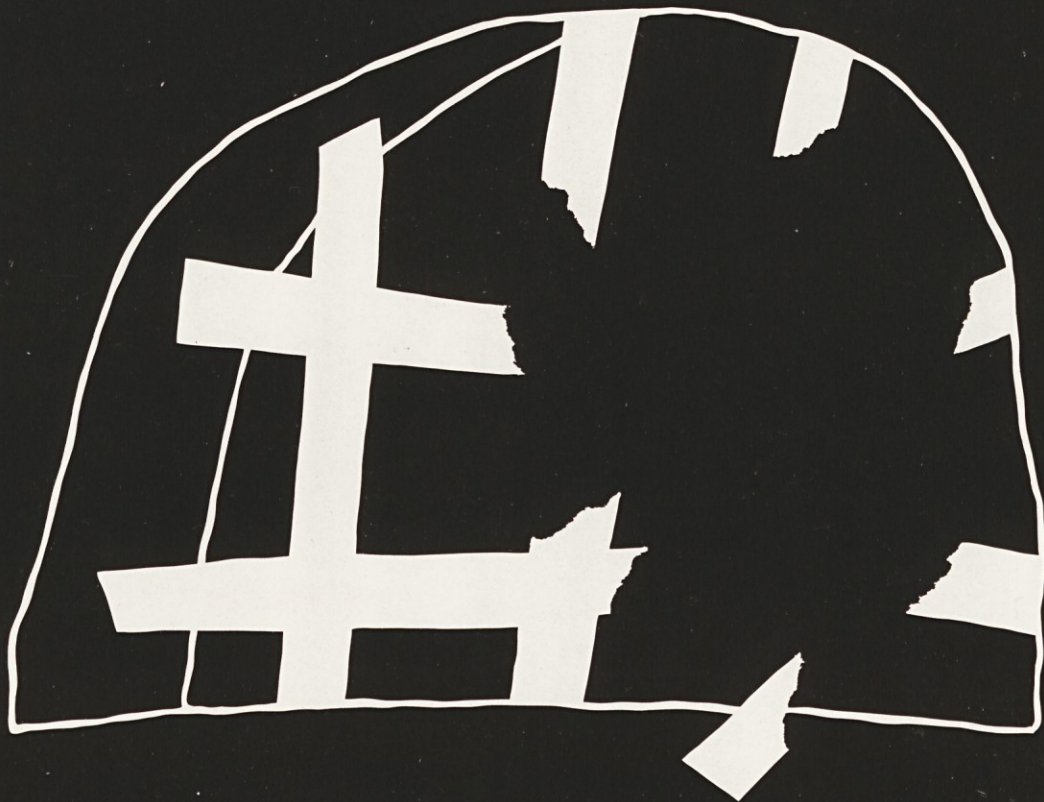
Komisija za študij in prireditve pri Društvu slovenskih filmskih delavcev in Dvorana Jugoslovanske kinoteke v Ljubljani sta v zadnjih letih zapolnila torkove kinotečne večere z izbranim programom hollywoodskega filma, z Eizenštejnovim opusom, s filmi režiserjev in scenaristov, ki so bili zaradi svoje komunistične in protiameriške dejavnosti uvrščeni na »črno listo« v Hollywoodu, sedaj pa predstavljata retrospektivo francoskega režiserja Roberta Bressona.

Prvih osem filmov, ki so se zvrstili v novembru in decembru letošnjega leta (*Angeli greha*, 1943, *Gospe iz Bulonjskega gozda*, 1944, *Dnevnik vaškega župnika*, 1950, *Na smrt obsojeni je pobegnil*, 1956, *Žepar*, 1959, *Proces Ivane Orleanske*, 1961, *Mouchette*, 1967 in *Krotka ženska*, 1969) bodo v januarju dopolnili še trije filmi, ki so jih organizatorji, v sodelovanju s Francoskim kulturnim centrom, priskrbeli naknadno: *Srečno Baltazar* (1966), *Bele Noči* (1971) in *Hudič, verjetno* (1977). Razen filma *Lancelot du Lac* iz leta 1977 si lahko ogledamo celoten opus enega najbolj izrazitih, čistih in senzibilnih filmskih avtorjev.

mš







# ROBERT BRESSON

DRUŠTVO SLOVENSКИH FILMSKIH DELAVCEV PREDSTAVLJA V JUGOSLOVANSKI KINOTEKI

S. BOROTA - Z. PAPIČ



Štampilak - K. J. Borota / Ljubljana



